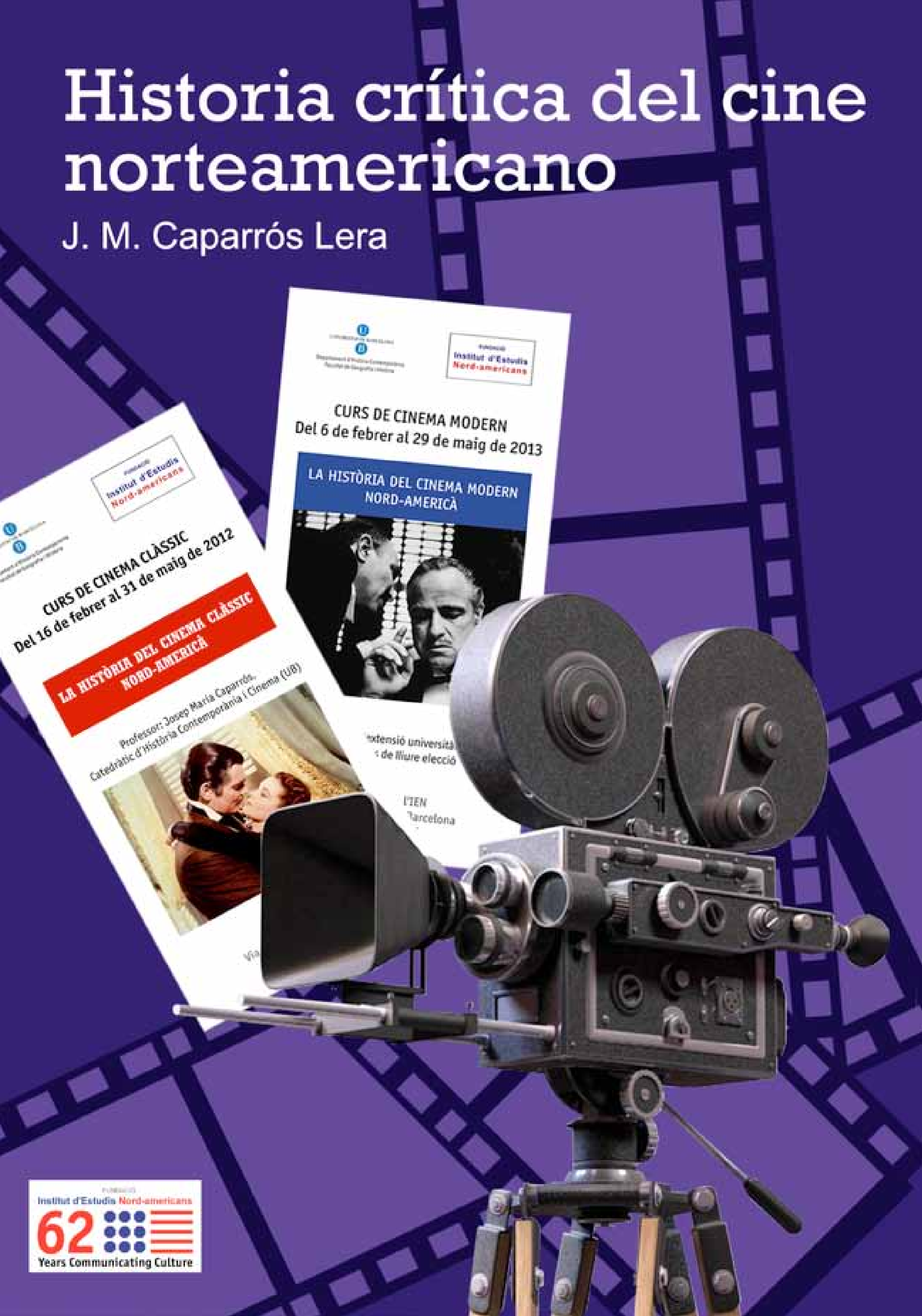

Historia crítica del cine norteamericano
J. M. Caparrós Lera
Institut d'Estudis Nord-americans
CURS DE CINEMA MODERN
Del 6 de febrer al 29 de maig de 2013
LA HISTÒRIA DEL CINEMA MODERN NORD-AMERICÀ
Institut d'Estudis Nord-americans
CURS DE CINEMA CLÀSSIC
Del 16 de febrer al 31 de maig de 2012
LA HISTÒRIA DEL CINEMA CLÀSSIC NORD-AMERICÀ
Professor: Josep Maria Caparrós,
Catedràtic d'Història Contemporània i Cinema (UB)
Institut d'Estudis Nord-americans
62
Years Communicating Culture

HISTORIA CRÍTICA DEL CINE NORTEAMERICANO

A Critical History of American Cinema

J. M. Caparrós Lera

FUNDACIÓ
Institut d'Estudis Nord-americans

Edita:
Fundació Institut d'Estudis Nord-americans

Traducció:
Martin Van Der Neut

Impressió:
DEC

Dipòsit legal:
B-15006-2013
Edició no venal

ÍNDICE

I. CINE CLÁSICO

II. CINE MODERNO

PREFACE

It is an honor for the “Institut d’Estudis Nord-Americans” to publish Professor Josep Maria Caparrós’s lectures and related discussions of the films chosen for the two Series of American Films, screened in the Institute’s Theater between 2012 and 2013.

Professor Josep Maria Caparrós is not only an expert but also an enthusiast of American cinema, and has a wonderful ability to convey this passion to all who have the pleasure of hearing his comments and participate in the discussion following each session.

This Series continues as part of a project begun by the IEN in the 1970’s to present expert discussion of original versions of great American films to the Barcelona public. Previous Series have focused on Silent movies, Animated film, Comedy, Musicals, the early works of Science Fiction and of course films featuring the great actors and actresses from Hitchcock to Orson Wells.

I would like to thank the University of Barcelona for its collaboration with these Series and particularly and very especially Professor Josep Maria Caparrós, for his extraordinary dedication to this very special and very American medium of communication.

Robert M. Manson

President

HEMOS TENIDO SUERTE

El *Institut d'Estudis Nord-americans (IEN)* y la *Universitat de Barcelona (UB)* han organizado un ciclo de cine clásico Norteamericano. Hemos tenido suerte, el Presidente de la Fundación, Sr. R. Manson, y el Director de la misma, Sr. Carlos Domingo, tuvieron el acierto de organizar estos cursos. El primero se desarrolló con 15 películas desde el mes de Febrero hasta el 31 de Mayo del 2012, y el segundo curso durante este año 2013. Hemos tenido suerte de contar con la colaboración y dirección de los cursos, a cargo del Profesor de *Història Contemporània i Cinema de la UB*, Josep M. Caparrós Lera.

Hemos tenido suerte de poder presenciar extraordinarias películas que en el primer ciclo abarcaba desde los orígenes hasta 1958. Este año, se ha cubierto el periodo de 1959 hasta el año 2000, es decir, el cine moderno, y reservamos para el próximo año el cine contemporáneo, del 2000 al 2012.

En los orígenes, quiero destacar la magnífica exposición de los problemas técnicos que superaron los hermanos Lumière y Thomas Edison, venciendo los problemas físicos que se presentaban al inicio del cine. La primera película presentada del pionero Griffith, *The Birth of a Nation* es un éxito tecnológico teniendo en cuenta los medios del momento. Dudo que Spielberg hubiese superado el realismo de las imágenes de la batalla entre Sudistas y Yankees. Hemos tenido suerte de poder disfrutar de esta sesión.

El Profesor Josep M. Caparrós ha sido el artífice de este curso. Su gran conocimiento del tema, así como la selección de las películas programadas y su disertación previa, exponiendo las características de los directores responsables de estas obras de arte, su implicación social, su ubicación

temporal en los problemas económicos de cada momento, los problemas raciales siempre presentes en las películas americanas, nos han hecho disfrutar y por tanto, hemos tenido suerte.

Hemos tenido suerte de participar en los coloquios que se han celebrado al final de cada sesión. Alumnos de la Universidad, que por asistir a este curso con aprovechamiento, disfrutarán de créditos, facilitando una reseña de cada sesión. Estos coloquios han puesto de relieve la elevada formación de muchos de los asistentes. Gracias a ellos y con la participación del Profesor Caparrós, nos han puesto de manifiesto pequeños detalles que nos hubiesen pasado desapercibidos y que han sabido captar la inquietud de los directores en temas puntuales y concretos, que reflejaban el sentir y la problemática socio-económica de Norteamérica.

Como he repetido reiteradamente, hemos tenido suerte de que se hayan organizado estos cursos y el haber podido participar en ellos como un simple oyente pero aficionado al séptimo arte. Esperamos con ilusión el próximo curso ya que estoy seguro de que seguiremos teniendo suerte.

El Libro que recoge las películas presentadas, así como algunos de los coloquios, es un fiel reflejo del contenido del curso. Hemos tenido suerte de poder publicarlo y divulgar estas dos etapas del cine Norteamericano. Reiteramos nuestro agradecimiento al *Institut d'Estudis Nord-americans.*

Por todo ello, HEMOS TENIDO MUCHA SUERTE.

Jorge Setoain Quinquer

Mayo 2013

PRÓLOGO

Desde que le conocí hace ya muchos años, en 1989, el apasionamiento de José Maria Caparrós por el cine ha sido el elemento clave a la hora de explicarme su dedicación profesional en exclusiva al estudio de su historia. Ahora, cuando leo su *Historia Crítica del Cine Norteamericano*, el libro que prologo, es este apasionamiento incondicional el que me sirve para explicarme su contenido y perspectiva, lo que Caparrós pretende encerrar en su título bajo la denominación "crítica". Y no puedo menos que sonreír cuando compruebo que este apasionamiento es el que le lleva hasta el territorio de lo que aquí llamaré un entusiasmo cinematográfico casi "fundamentalista": el de que el arte fílmico casi se intuía en la prehistoria y que Euclides casi encontró la manera de reproducir el movimiento en imágenes. Puede que la inspiración consiguiera milagros pero si el lenguaje basado en la reproducción en imágenes ha conseguido el universalismo éste se ha ceñido al *tempus* contemporáneo y a entornos tan determinados como los de las sociedades de masas. Y, sin embargo, el universalismo del lenguaje cinematográfico es en los textos de Caparrós una afirmación constante. Habla de cine, se dedica a estudiar el cine, consume cine y, hasta cierto punto, las imágenes cinematográficas organizan al menos una parte de sus visiones del mundo porque cree en que la capacidad cinematográfica de comunicar es universal y está convencido por ello de que mediante el cine se multiplican los niveles de comunicación y comprensión. Puede que la comunicación docente sea, junto a los elementos mencionados unas líneas más arriba, el último elemento, no accesorio del perfil profesional que pretendo trazar.

En efecto y, a pesar de lo que las primeras páginas de esta *Historia Crítica del Cine Norteamericano* puedan sugerir, no se trata de una historia del invento que revolucionó la comunicación de masas y ni tan siquiera de un estudio sobre la formación histórica de la industria cinematográfica —Caparrós sitúa los orígenes del séptimo arte en los tiempos antiguos o, mejor, en el origen de la humanidad—. Estamos por el contrario ante una historia del cine estadounidense que en los años de la Primera Guerra Mundial consiguió imponerse en la producción y la distribución cinematográfica. Se adapta a unas funciones didácticas que Caparrós estructura en base a una selección de directores y películas. Parte de los orígenes, describe la trayectoria del cine clásico entre el mudo y el sonoro, culmina con la formación del *star system* americano y transcurre plácidamente por la consolidación posterior de este mercado cultural. En la sección dedicada al cine moderno americano, el que arranca de los años 1960, Caparrós narra la producción de las nuevas y más recientes generaciones cinematográficas americanas. En común, ambas partes tienen una estructura basada en la utilización de fichas detalladas y profusamente pormenorizadas sobre una heterogénea nómina de directores y películas. Con idéntica motivación se detiene Caparrós en la tríada formada por John Ford (1894-1973), Charles Chaplin (1889-1977) o Sergei Eisenstein (1898-1948), los "grandes maestros de la cinematografía mundial", o en las comedias tradicionales y en los *films* fantásticos-terroríficos o en los musicales y los tan característicos *westerns*. Finaliza, por último, con Martin Scorsese (1942-) y Oliver Stone (1946-).

Es evidente que, si a menudo ha considerado la historia del cine que las películas son un objeto para evidencias históricas muy

diversas, Caparrós parte del convencimiento de que el trabajo de directores, guionistas, músicos, productores, actores, personal técnico y un larguísimo etcétera es la expresión de una verdadera industria a la que no es ajena ni determinante la genialidad individual. Las causas del éxito de esta industria no aparecen en él pero es obvio que el libro de Caparrós relaciona el genio creador con la existencia de un emporio productivo y una vasta red de distribución mundial que con sus formas características de propaganda y difusión han establecido incuestionables formas de globalización. El resultado de esta *Historia Crítica del Cine Norteamericano* es en consecuencia el dibujo o diseño, más histórico que crítico, de unos productos culturales que gracias al concurso de una política eficiente ha ejercido funciones sociales que la moderna historiografía sobre el cine americano estudia como formas de "americanización" global. Cabe concluir por tanto que, entre sus muchas fichas, el libro permite establecer un discurso sobre formas culturales contemporáneas de absoluta vigencia.

Esta *Historia Crítica del Cine Norteamericano* es, por último, un fruto de la colaboración establecida en el curso 2007-2008 entre el *Departament d'Història Contemporània* de la *Universitat de Barcelona* i la *Fundació de l'Institut d'Estudis Nord-Americans* con sede en Barcelona. La primera realización fue la jornada *Eleccions Presidencials als Estats Units. Reflexions sobre el passat i perspectivas de futur (1945-2008)* del mes de octubre del 2008; más adelante, en diciembre del 2011, fue el ciclo *Les Veus del Feminisme Nord-Americà* organizado en colaboración con el iiEDG, el Institut d'Estudis de Dones i Gènere de set universitats catalanes. Con la coordinación de Josep Maria Caparrós se han celebrado sendos cursos de Extensión Universitaria dedicados ambos a *La història dels Estats Units a través del cinema* en los años 2011 y 2012; y, a continuación, en los años

2012 y 2013 dos nuevos ciclos, esta vez sobre *La història del cinema clàssic nord-americà* y *La història del cinema modern nord-americà*, que son los que recoge la publicación que el lector tiene en las manos. Estoy convencida de que no serán los últimos.

Susanna Tavera

Universitat de Barcelona
Mayo 2013

INTRODUCCIÓN

Aunque el cine nació oficialmente en Europa, los Estados Unidos de América es el país que mejor ha desarrollado el arte cinematográfico en el mundo, especialmente a través de la industria de Hollywood, también debido su enorme influencia social.

Por eso, durante dos cursos académicos hemos impartido una historia del cine norteamericano, que explica los inicios y el devenir del espectáculo estadounidense: primero, desde su nacimiento hasta la edad dorada de la Meca del Cine –la llamada época clásica–; y después, el denominado cine moderno: de la "generación perdida" USA a finales del siglo XX.

Este pequeño libro es un compendio de las clases y sesiones que se impartieron en el Institut d'Estudis Nord-americans (IEN), de Barcelona, que tanto éxito tuvieron en los años 2012 y 2013, siguiendo prácticamente el mismo orden del programa desarrollado. Los alumnos de estos cursos pueden disfrutar ahora de los textos que sirvieron de base a aquellas 30 lecciones, con las consiguientes proyecciones de películas.

De ahí que *Historia crítica del cine norteamericano* incluya no sólo los temas que impartí, a modo de panorámica histórica, sino también la semblanza de los directores y la reseña crítica de los filmes exhibidos.

Quisiera agradecer desde estas páginas el gran apoyo y confianza de Carles Domingo y Guillem Iglesias, y el estímulo de la profesora Susanna Tavera –verdadera iniciadora de la colaboración

entre la Universitat de Barcelona y el IEN–, que como catedrática especializada en la Historia de los Estados Unidos me honra con su excelente prólogo.

Josep Maria Caparrós Lera

Catedrático de Historia Contemporánea y Cine
Universitat de Barcelona
Mayo 2013

I. CINE CLÁSICO

1

Los orígenes del Séptimo Arte

El Séptimo Arte –lejos de llamarse así en sus albores (fue Ricciotto Canudo quien acuñó esta denominación en su *Manifiesto de las Siete Artes y Estética del Séptimo Arte*, París, 1911)– surgió prácticamente con el origen de la Humanidad. Nacido cronológicamente a finales del siglo XIX, en pleno auge de la segunda ola de grandes inventos, se ha llegado a decir incluso que el hombre del Paleolítico superior fue el precursor del Cinematógrafo. Y es que con sus pinturas rupestres dibujó las primeras imágenes en movimiento: dio a luz la idea plástica de la acción.

Aunque en la Prehistoria se "intuyera" el arte fílmico[1] y pueda hablarse de Platón como otro precursor –con el famoso Mito de la Caverna narrado en el libro VII de *La República*–, la base científica del cine está en las leyes de la estroboscopia, o sea, la persistencia de las imágenes en la retina: al llegar al ojo una imagen luminosa, éste conserva la impresión hasta una décima de segundo después de desaparecer aquélla. Este fenómeno ya se conocía desde la Antigüedad (Lucrecio lo desarrolló en el libro IV *De Rerum Natura*).

---

1 Vid. el libro de C. W. Ceram, *Arqueología del cine*, Barcelona, Destino, 1965.

Por eso, diversos instrumentos para poner "en acción" las imágenes se inventaron a lo largo del tiempo. Citar únicamente el artilugio "mágico" reproductor del movimiento ideado por Tolomeo y Euclides, en el siglo II[2], antes de que los artistas del Románico –siguiendo una tradición iniciada por la pintura egipcia del Mundo Antiguo– nos ofrecieran los impresionantes frescos que reconstituyen una argumentación. Luego, sintetizando mucho, llegarían la escuela *senense* y el gran Giotto, cuyas pinturas de Asís ya brindan varias escenas dentro de otra. Este artista, en cuanto a concepción escenográfica, está considerado como uno de los precursores de la narrativa fílmica. Más adelante, con el grabado, una sola escena se visualizaba en una misma impresión (ya sea en cobre, dibujo o imprenta), en la cual participaba todo un equipo de artesanos y amanuenses.

Aun así, la mayor aportación artístico-tecnológica la ofrecería en 1654 el sabio Atanasius Kircher, un jesuita alemán que inventó la "linterna mágica", aparato precursor del proyector de diapositivas. Los científicos, por tanto, iban a poner las bases –y no los artistas plásticos– del futuro Cinematógrafo[3]. Fueron fundamentales, por ejemplo, para el desarrollo del invento, los trabajos del abad Nollet, con sus *Lecciones de física experimental* (1771), hasta los del belga Joseph Plateau, con su aparato descrito en *Correspondencia matemática y física del Observatorio de Bruselas* (1833).

2 Cfr. el cuadro sinóptico de la invención del cine, aportado por Pierre Leprohon, *Historia del Cine, Madrid*, Rialp, 1968.

3 Vid., al respecto, el libro de Virgilio Tosi, *El cine antes de Lumière*, México, UNAM, 1993.


George Eastman

Sin embargo, cuando la tecnología hizo posible el invento del cine fue propiamente con el nacimiento de la fotografía, ese complejo proceso científico-mecánico sintetizado por Niepce y Daguerre durante la segunda mitad del siglo XIX. Pero para que la fotografía fuera aplicada al hecho fílmico (es decir: pasar de la imagen estática a la imagen dinámica) necesitaba inmediatez. El francés Daguerre empleaba 20 minutos de exposición, mientras su colega Niepce comenzaba en 1870 la impresión instantánea y, en la década de los ochenta, la ultrarrápida. Años más tarde, la película fotográfica de George Eastman sería la base del nuevo medio de expresión; a la que el doctor Jaume Ferran i Clúa también contribuiría con la emulsión al gelatino-bromuro (*La instantaneidad de la fotografía*, Tortosa, 1879) al nacimiento del Cinematógrafo. En definitiva, la emulsión en la cinta de celuloide –patentada Eastman-Kodak en diciembre de 1887–, junto con las perforaciones para el arrastre de la película ideadas por Edison, serían fundamentales para el desarrollo del soporte de la imagen cinematográfica.

En cambio, los inventos de la cámara-proyector se realizaron en paralelo en diversos países y no existe un consenso mayoritario entre los historiadores acerca del verdadero precursor.

Desde Emile Reynaud (con su "teatro óptico"), hasta Charles Cros y su "fonógrafo", pasando por Muybridge y Marey,

todos se quisieron atribuir la paternidad del invento. A lo largo de las décadas este tema es objeto de discusión entre los especialistas: algunos historiadores –entre los que se cuentan Georges Sadoul y Miquel Porter-Moix– opinan que la invención del cine se debe a todos los hombres, a la colectividad; como resultado de un momento de madurez en el ámbito de la fotografía, de forma que muchos países inventan el cinematógrafo. Otros autores, de tendencia más nacionalista, atribuyen el invento a alguno de sus compatriotas (los estadounidenses, a Edison; los franceses, a los hermanos Lumière). Lo que es seguro es que no se trata de un proceso aislado, producto de un genio individual: sino colectivo, ideado por una multitud para otra multitud: "el cine es un arte hecho a máquina para las masas", como diría Manuel Villegas López[4].

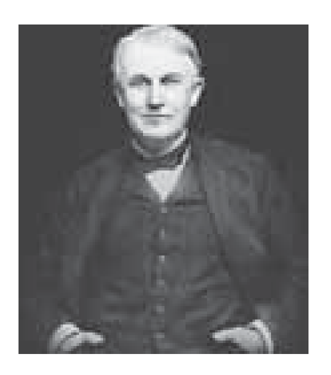
4 Cfr. *El cine en la sociedad de masas. Arte y comunicación*, Madrid, Alfaguara, 1966.

2

Edison y los otros inventores

Nada menos que 32 fue el número de patentes conocidas, aunque sólo se consolidaron la de Edison y la de los hermanos Lumière. Acaso la mejor fuera la de Max Skladanowsky. Con todo, pese a la lucha denodada entre el americano y los franceses, se impuso el aparato de los Lumière, a quienes favoreció el hecho de poseer una fábrica de productos industriales –de máquinas y placas fotográficas– y una red de clientes ya establecida, con lo que pudieron acceder fácilmente al mercado mundial.

No obstante, como se apuntaba más arriba, por orden cronológico, sobresalen tres inventores. El primero, Thomas Alva Edison (1847-1931), el gran físico norteamericano, inventor de numerosos aparatos y aplicaciones cotidianas, siempre presumió del mismo papel pionero con respecto al cine, pues durante los años 1888-94 perfeccionó –ayudado por su colaborador William K. L. Dickson– el "fonógrafo óptico" y dio a luz el conocido "kinetoscopio" (una rudimentaria lente-ventanilla para un solo espectador que todo el mundo ha visto alguna vez en las ferias).



Thomas Alva Edison

Concretamente, fue el 14 de abril de 1894 cuando Edison lanzó el "kinetoscopio" (patentado en 1891), aparato que permite la visión –no la proyección de película perforada– a 48 imágenes por segundo. Y también se abrió la primera sala cinematográfica en Nueva York, exhibiéndose los primeros filmes realizados por Dickson: *El estornudo de Fred Ott* y *La ejecución de María Estuardo*, rodados en el estudio de Edison: el célebre Black Maria.



Black Maria

Después llegaría el sabio alemán Skladanowsky (1864-1939), quien logra en 1892 un aparato tomavistas de imágenes en movimiento, el llamado "bioscop" –perfeccionado por su colega Messter–, cuyas primeras filmaciones presentaba en Berlín, el l de noviembre de 1895.

Y por último –tras la proyección en pantalla por Le Roy–, los hermanos Louis y Auguste Lumière, considerados como los padres de la Cinematografía en la mayoría de los libros de texto, fueron quienes idearon en 1894 un aparato que, además de tomar vistas –impresionar la película–, proyectaba la cinta. Con la célebre sesión pública que dieron en el Gran Café de París, el 28 de diciembre de 1895, no sólo presentaron en sociedad su invento, sino que a la vez establecieron lo que todavía sigue siendo la forma de exhibición cinematográfica más difundida: las sesiones públicas en una sala oscura. Los hermanos Lumière inventaron de paso el negocio del cine e inauguraron un hábito fuertemente arraigado en nuestra sociedad.

Realmente, el verdadero "inventor" de esta cámara proyector, bautizada *cinématograph*, fue Louis Lumière (1864-1948), pues su hermano Auguste (1862-1954) participó poco en el proceso, como reconoció él mismo. Lo que ocurrió es que ambos científicos tenían estipulado registrar juntos todas las patentes de sus inventos. Antes de su ya histórica proyección de 1895 habían presentado su aparato y las primeras películas rodadas en la Sociedad de Fomento de las Ciencias de París, el 22 de marzo de ese mismo año. A Louis Lumière, por tanto, cabe reconocerle también el mérito de haber sido el primero en registrar las vistas en movimiento y proyectarlas en una pantalla con "unas condiciones de luminosidad y de duración, de calidad y veracidad que por sí solas podían asegurar el éxito ante el público"[1]. En las primeras 20 sesiones, los Lumière obtuvieron una recaudación máxima de 2.500 francos diarios, en una sala de 120 localidades. El cine, pues, ya estaba en la calle: había nacido como tal.

---

1 M. Bessy y J.-M. Lo Duca, *Louis Lumière inventeur*, Paris, Prisma, 1945.

Y fue ese sencillo aparato el que se distribuyó por todo el mundo, bien a través de los operadores de Lumière, comprando la patente o imitándolo, o por medio de la fabricación, en otras latitudes, del “curioso artilugio creador”.

Por otra parte, en aquel entonces el teatro era el medio de diversión más popular de la época. Este fenómeno artístico, tan viejo como la Humanidad, estaba basado en un texto literario y en el hecho “escénico”, pero con puestas en escena muy distintas entre sí (desde la ópera al café-concierto, pasando por los denominados “dioramas”: teatros mecánicos, con decorados móviles en sí mismos, donde se montaban los programas).

En Estados Unidos, por ejemplo, el género más popular era el *music-hall*, derivado del británico, con cantantes, malabaristas y payasos. En cambio, en Francia se prefería el teatro de fantasía, de magia. Diversiones sencillas que, de algún modo, explican el porqué del éxito del cine. Y más, en unos años en que la dureza de la vida cotidiana favorecía la evasión del espectador por medio del nuevo espectáculo.

EXPANSIÓN DEL CINEMATÓGRAFO

A principios de 1896, la industria de los Lumière en Lyon fabricó las primeras 200 máquinas de cine. Y ellos –controlados por su padre, Antoine– lanzaron a un equipo de operadores por todos los países. A España, por ejemplo, llegó Promio, quien en abril rodó las primeras películas y en mayo de ese mismo año dejó preparada la presentación del Cinematógrafo al público de Madrid. También fue famoso el operador Félix Mesguich, el cual tuvo mucho más éxito que Edison, en su *première* en Nueva York a mitad de 1896. Aunque en aquellos primeros meses del nacimiento del cine los Lumière no vendían sus aparatos, pronto se vieron obligados a establecer concesionarios, y éstos debían entregar el 50 por ciento de sus ingresos brutos[2].

Así, al principio, el cine no se presentaba tanto como un espectáculo para ganar dinero, sino como un medio de propaganda, realizándose filmes de carácter documental. Es "la maravilla del siglo XX", decían. Pero enseguida descendió el número de espectadores en cuanto una película ya estaba vista. Entonces a los cineastas se les presentaron dos caminos: desaparecer o aportar algo nuevo. Y es en este punto cuando interviene el esfuerzo económico e imaginativo de otros pioneros.

Los años 1898 y 1899 fueron críticos. Los clientes de aquella época eran los locos de la fotografía, reyes –que serían claves

2 Cfr. J. Rittaut-Hutinet, *Le cinéma des origènes. Les frères Lumière et leurs opérateurs*, Lyon, Champ Vallon, 1985.

para la difusión del Cinematógrafo– y científicos. En 1900, el cine consigue un gran éxito en la Exposición Universal de París; se reconquista al público, vendiéndose 250 copias de los aparatos Lumière. Además, la máquina es poco pesada y de fácil manejo. Se inician las sesiones trashumantes, rotaciones de localidades y la toma de vistas nuevas. Surgen pequeños creadores que ofrecen "viajar sin moverse de la silla": no sólo el paisaje exterior, sino que mostrarán al hombre y a la mujer de sus sueños (sirenas, hadas, mitos, seres fantásticos, etc.): o sea, el paisaje interior.

De ahí que el cine se expandiera con gran rapidez. A grandes rasgos, USA e Hispanoamérica fueron dominados por Edison, pues en enero de 1897 los americanos lograron eliminar a la casa Lumière tras un forzado conflicto legal. Con todo, al pionero estadounidense enseguida le surgieron competidores –entre ellos Blackton y Smith, quienes lograron el primer ensayo de cine en color en 1905– y una tremenda guerra de patentes, ya que la firma Biograph tuvo que pagar a Edison medio millón de dólares –antes había apoyado políticamente la campaña contra Lumière– para continuar pleiteando con los demás fabricantes de aparatos y películas. Esta época, marcada por los conflictos de las patentes, duró hasta 1908, cuando ya se estaban imponiendo las exhibiciones de cine en los *music-hall*, en las barracas de feria y en las salas denominadas "nickelodeon" (llamadas así porque el precio de la localidad costaba un níquel de 5 centavos).

Por aquellos años, un promotor de estas salas, Mitchell Mark (un antiguo agente de Edison), se asoció con dos peleteros de Chicago (Maurice Kohn y Adolphe Zukor), que junto a otros

emigrantes judíos fundarían lo que con el tiempo se convertirían en las sociedades cinematográficas más importantes del país: el citado Zukor, la Paramount; Marcus Loew, la Metro-Goldwyn-Mayer (MGM); William Fox, la Fox-Film (después 20th Century), y Carl Laemmle, la Universal.

Mientras, en Europa, donde el dominio del mercado lo ostentaba la marca Lumière, se desarrollarían los primeros grandes nombres del cine: Georges Méliès y los productores galos Charles Pathé y Léon Gaumont. La firma Pathé fue la que mejor extendió el Cinematógrafo: Berlín, Londres, Roma, Moscú..., incluso hasta el Oriente; sobre todo bajo el impulso de su director-gerente Ferdinand Zecca.

Gracias a la casa Pathé, antes de la Primera Guerra Mundial, el cine francés se había adueñado del mundo: en 1913, esta empresa equipaba el 95 por ciento de las salas de Bélgica, el 60 de las de Rusia y el 50 por ciento en Alemania. Y el mercado americano, pese a su producción autóctona, continuaba importando filmes franceses. De modo que mientras el continente europeo se abocaba a la Gran Guerra, el Cinematógrafo estaba en pleno auge –ya habían aparecido los primeros géneros: western, histórico, cómico...– y las películas "distraían" a las masas de la grave crisis que se avecinaba.

¡Qué lejos de la realidad han quedado los pronósticos que Antoine Lumière hiciera al entonces desconocido Méliès, cuando éste quiso comprar el aparato ideado por sus hijos!: "Este invento no está en venta, y, además, para usted sería la ruina. Se puede explotar cierto tiempo como una curiosidad científica:

fuera de esto, no tiene ningún porvenir comercial. Puede durar seis meses, un año, quizá menos”[3]. De momento ya hemos superado su primer Centenario.

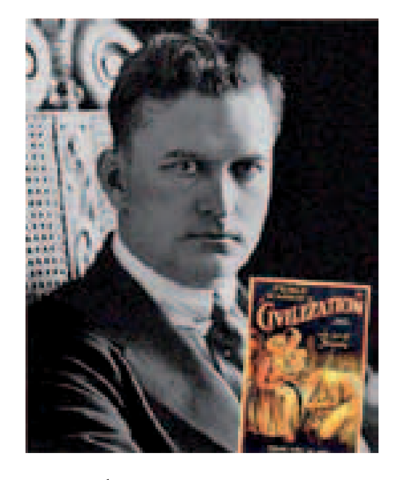
3 Véase, en este sentido, la reciente película norteamericana de Martin Scorsese, *La invención de Hugo* (2011), donde se ofrece un gran homenaje a Georges Méliès.

3
Griffith y los pioneros norteamericanos. *The Birth of a Nation*

Con la llegada de la Primera Guerra Mundial los norteamericanos se imponen en el firmamento cinematográfico. Se consolida un cine en gestación que estaba apagado –eclipsado, mejor– por el dominio francés; ya que, en 1914, la producción gala alimentaba el 80 por ciento de las salas mundiales. Pero a partir de la Gran Guerra europea, los Estados Unidos no perderán el poderío del arte de las imágenes casi hasta nuestros días.

Así, tras la "guerra de patentes" iniciada por el gran inventor Thomas A. Edison y de películas tan importantes como *Asalto y robo de un tren* (*The Great Train Robbery*, 1903), del pionero Edwin Straton Porter, de clara influencia europea pero con una planificación y montaje originales, el cine norteamericano aparece muy unido a la tradición de su joven país, y el Far West llega a las pantallas de la época. Es el historiador Pierre Leprohon quien mejor sintetiza este nuevo cine: "Desconociendo toda tradición, despojado de ambiciones artísticas y conducido por unos hombres sin cultura, el primitivo cine americano adquiere cualidades que nunca llegará a perder totalmente: una

inspiración lozana y un dinamismo que sólo podían provenir de un pueblo joven y dirigirse a él"[1].



Thomas Harper Ince

Y con el nacimiento de Hollywood[2], aparece el gran pionero: Thomas Harper Ince (1882-1924)[3], el primer poeta de la imagen, con las cabalgadas de su cámara y sus héroes de las praderas. Con precursores de valía como el referido Edwin S. Porter y el coronel Selig, Ince fue el gran creador del género western, a través del cual dio un carácter épico y lírico a la Historia de los Estados Unidos. Baste recordar tres filmes clave de este autor: *El desertor* (1911), *La batalla de Gettysburgh* (1914) y *Civilización* (1916). Por esos años, al tiempo que forma un equipo de directores y desarrolla la escritura fílmica, lanza el *cowboy* William S. Hart, "el héroe de los ojos claros", para competir con el popular Tom Mix que había creado su coetáneo Selig[4].

Westerns de categoría, que llevarían a entusiasmar a los franceses Jean Cocteau y Louis Delluc: "Cabalgadas locas, pero nuevas, por rutas luminosas, en medio de los vapores líricos del

---

1 P. Leprohon, *Op. cit.*, p. 54.

2 Cfr. Kevin Brownlow, *Hollywood. The. Pioneers*, London, W. Collins, 1979.

3 Vid. El reciente libro de Brian Taves, *Thomas Ince, Hollywood's Independent Pioneer*, Lexington, The University Press of Kentucky, 2011.

4 Robert Florey, *Hollywood, années zéro. La préhistoire, l'invention, les pionners, naissances des mythes*, Paris, Seghers, 1972. Vid. Charles Musser, *History of the American Cinema, I: The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*, New York, Scribner's Son, 1990.

polvo, en medio de una precisión salvaje y ardiente de verdor, de viento, de sol, que despiertan nuestra admiración. Thomas Ince es el maestro del cine"[5]. Ciertamente, el cineasta yanqui había llegado a la cima de su arte. Murió, en trágicas circunstancias, en 1924.

Coetáneos también a Thomas H. Ince son Griffith y Mack Sennett, quienes formarían juntos una compañía productora: la Triangle Film Corporation[6]. Pero antes David Wark Griffith trabajaría como actor y realizador en la Biograph[7], firma que, junto con la Vitagraph del pionero Stuart Blackton (*Escenas de la vida real*, 1908), dominó el primitivo cine norteamericano. Después, el maestro Griffith consolidaría la sintaxis cinematográfica iniciada por los documentalistas de la Escuela de Brighton, sistematizando de una vez por todas el naciente lenguaje fílmico.



D. W. Griffith

Así, partiendo de guiones inspirados en la literatura universal, D. W. Griffith los pone en escena abandonando el estilo teatral y utiliza elementos propios de la técnica cinematográfica: reinventa a Méliès en la toma de vistas –la cámara deja de ser un ojo fijo delante de los actores, como sucedía en los "films d'art" franceses–, cambia de ángulo, cobra mo-

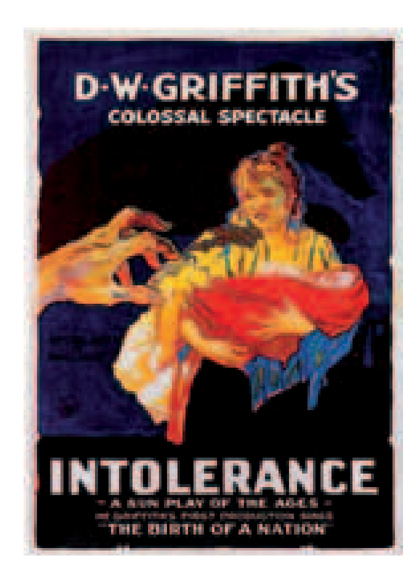
---

5 Citado por H. y G. Agel, *Manual de iniciación cinematográfica*, Madrid, Rialp, 1962, p. 161.

6 Cfr., sobre esta firma, K. C. Lahue, *Dream for Sale. The Rise and Fall of the Triangle Film Corporation*, South Brunswick, N. J., A. S. Barnes & Co., 1971.

7 R. M. Henderson, *D. W. Griffith: the Years at Biograph*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1970.

vimiento para seguir la acción de los intérpretes –a veces ésta es paralela–, emplea el primer plano y crea un clima de suspense. El gran Griffith fue quien concibió perfectamente en imágenes las historias –junto a Ince, es el primer gran narrador del cine americano[8]–, con una pensada planificación, movimientos de cámara y el montaje como ejes del universo fílmico y esencia del film "mudo". Todo ello, por medio de una creación más intuitiva y sentimental que racionalista. Había nacido, realmente, la gramática del cine[9]. Pero la consolidación del nuevo arte de este genio de la pantalla tuvo su culmen en *El nacimiento de una nación* (1915) y en *Intolerancia* (1916). Por estas obras maestras, D. W. Griffith (1875-1948) pasaría con letras de oro a las páginas de la Historia del Cine mundial.



Intolerancia (1916)

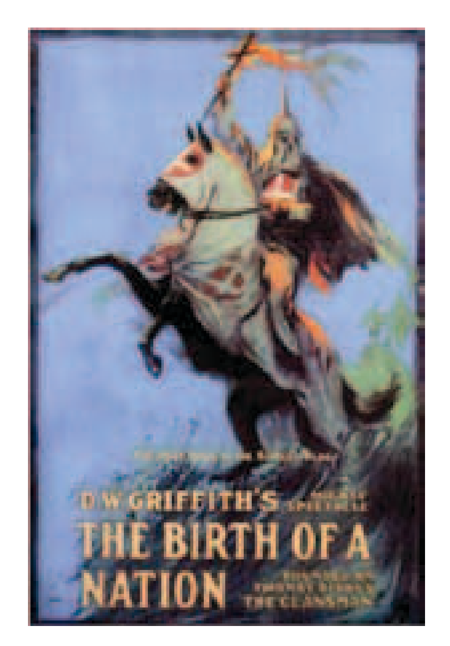
The Birth of a Nation es una impresionante epopeya sobre la Guerra de Secesión y el período de la reconstrucción estadounidense, a través de la saga de dos familias. Un fresco histórico-intimista que contiene, además, la idea del cinemascope y alegorías críticas muy agudas. Película tachada de racista, que intenta defender al Ku-Klux-Klan (Griffith era sudista), tuvo serios problemas de exhibición, suscitando peleas y disturbios en USA. (En Francia fue prohibida por la cen-

8 J. L. Fell (ed.), *Film Before Griffith*, Berkeley, University of California Press, 1984.

9 Cfr. también R. M. Henderson, *D. W. Griffith: His Life and Work*, New York, Oxford University Press, 1972.

sura y sólo llegó a estrenarse en 1921). Griffith se autoexculpó por medio de un célebre folleto titulado *The Rise and Fall of Free Speech in América* (1915). Y con un coste de 110.000 dólares, obtuvo una recaudación de 15 millones.

En esta pieza magistral, David W. Griffith afirmó su sabiduría cinematográfica, creando un estilo que utiliza el montaje alterno, enormes movimientos de masas y una riqueza de planos que consiguen una gran expresividad, tanto en las escenas de batallas como en los momentos de intimidad de los protagonistas. Aquí desarrolla su famoso "salvamento en el último minuto" y la constante de la lucha del Bien contra el Mal, en la cual siempre sale victoriosa la virtud[10].



The Birth of a Nation

Un especialista coetáneo, el crítico e historiador del cine americano Lewis Jacobs, comentaría sobre esta gran película: "Griffith aparece en su plena madurez, controlando perfectamente el medio expresivo. El film vibra, late al compás de la vida. Desde el primer momento, los planos se suceden como un flujo continuo. El movimiento se consigue a través de la acción intrínseca de cada escena y por medio del

10 R. Aitken & A. P. Nelson, *The Birth of a Nation Story*, Middlenburg, A Denlinger Book, 1965; y Th. Huff, *A Shot Analysis of D. W. Griffith's The Birth of a Nation*, New York, Museum of Modern Art, 1961.

ritmo que las une. Se crea así un tempo que acentúa la conexión entre los elementos particulares del film, produciendo un vigoroso efecto de conjunto. *El nacimiento de una nación* introdujo también la costumbre de acompañar la película con unos fragmentos musicales previamente elegidos. No fue ésta la primera vez que se empleaba la música con este fin [ya en 1908 varias películas francesas estaban provistas de acompañamiento musical propio], pero Griffith intuyó las posibilidades cinematográficas de la música más profundamente que ningún otro. *The Birth of a Nation* dotó al cine de un nivel artístico completamente nuevo, elevando a la madurez el principio del montaje descubierto por Méliès y potenciado por Porter. Los directores de cine se han beneficiado, durante años, de la influencia ejercida por el film y no resulta exagerado decir que gran parte del progreso cinematográfico se debe a los prodigiosos resultados que Griffith consiguió en esta indiscutible obra maestra"[11].

Años después, el reportero y cineasta Robert Florey –que lanzaría en 1929 a los hermanos Marx– escribió sobre David Wark Griffith: "Los más grandes realizadores americanos aprendieron en su escuela. Él lanzó a una gran cantidad de estrellas. Fue el primero en utilizar los fundidos, las aperturas y cierres de objetivos, el *flou*, los *flash-backs* o recuerdos del pasado simples o en sobreimpresiones. Hizo los primeros ensayos de *travelling* mucho antes de *Cabiria*. Griffith fue el maestro de una época; las nuevas generaciones deben reconocer su nombre"[12].

---

11 L. Jacobs, *La azarosa historia del cine americano*, Barcelona, Lumen, 1971, vol. I, pp. 241- 250.

12 R. Florey, *Hollywood d'hier et d'auhourd'hui*, Paris, Prisma, 1948.

Sin embargo, todavía sería mayor la trascendencia de su siguiente superproducción. *Intolerance* es otro impresionante fresco histórico-ideológico sobre cuatro formas de intransigencia: en la Babilonia antigua, la Pasión de Cristo, la matanza de San Bartolomé y en la América moderna; episodios entrelazados que conducen al a priori que tenía Griffith: "Una protesta contra la injusticia y el despotismo en todas sus formas". Con todo, según el citado Leprohon, "el vigor del ritmo y la inteligencia del montaje superan a la intención filosófica, a veces confusa y no desprovista de grandilocuencia"[13].

Con una reconstrucción monumental y la participación de más de 20.000 extras, Griffith pagó un coste de 2.000.000 de dólares y sólo recuperó uno. El episodio de la noche de San Bartolomé fue suprimido en Francia. Para algunos teóricos –Jean Mitry, por ejemplo– se trata de una obra audaz, que se adelanta veinte años a su época, en el doble plano de dramaturgia cinematográfica y de la expresión visual. Y concluye este historiador: "Psicológicamente rebatible, ingenua en algunos aspectos, un poco primaria también, esta película sigue siendo uno de los monumentos del cine mudo"[14].

---

13 P. Leprohon, *Op. cit*., p. 148.

14 J. Mitry, *Diccionario del Cine*, Barcelona, Plaza & Janés, 1970, p. 151. Para un estudio pormenorizado de este film, *cfr*. asimismo el texto del especialista Th. Huff, *Intolerance: the Film by David Wark Griffith (shot-by-shot analysis)*, New York, Museum of Modern Art, 1966.



Mary Pickford

De ahí que años más tarde, el coetáneo ruso S. M. Eisenstein declarara sobre el maestro Griffith: “No hay cineasta en el mundo que no le deba algo. En cuanto a mí, se lo debo todo”[15]; mientras Orson Welles añadió: “Nunca he odiado realmente a Hollywood a no ser por el trato que dio a D. W. Griffith. Ninguna ciudad, ninguna industria, ninguna profesión ni forma de arte deben tanto a un solo hombre”[16].



Lillian Gish

Pese a su fracaso económico, David Wark Griffith aún realizó para la United Artists –firma que fundó en unión con Charles Chaplin, Douglas Fairbanks y con su descubrimiento, la actriz Mary Pickford – una serie de obras importantes: *Lirios rotos* (*La culpa ajena*, 1919), *Las dos tormentas* (1920) y *Las dos huerfanitas* (1921), todas ellas interpretadas por otra de sus “estrellas”, Lillian Gish,

15 Citado por Charles Ford, *Historia popular del cine*, Barcelona, AHR, 1956, p. 220.

16 Cfr. J. J. Bakedano (ed.), *David Wark Griffith*, Bilbao, Museo de Bellas Artes/Caja de Ahorros Vizcaína, 1984, p. 107.

para concluir con dos cintas "sonoras": *Abraham Lincoln* (1930) y *The Struggle* (1931). No obstante, con la desaparición del film "mudo", Griffith abandonó el plató y murió prácticamente olvidado en Hollywood, el año 1948. Y aunque posteriormente se han reconocido antecedentes a sus hallazgos formales, es obvio que este autor –con casi 800 títulos en su haber (dirigidos o supervisados) – dio al mundo una lección de cine[17].

17 Vid., entre la amplia bibliografía sobre este maestro, el libro de Richard Schickel, *D. W. Griffith: An American Life*, New York, Simon and Schuster, 1984.

4
Chaplin, Keaton y el film burlesco

Dos antiguos socios de D. W. Griffith serían los verdaderos impulsores del burlesco americano: Mack Sennett y Charles Chaplin. Sin embargo, el cómico francés Max Linder –como reconocería el propio “Charlot”– había sido su gran precursor.



Mack Sennett Studio, 1916

Sennett fue quien gestó con su firma Keystone –integrada en la referida Triangle desde 1915– el burlesco norteamericano, el género cómico tradicional. Sus celebradas “series” lanzaron a las famosas bañistas (*bathing-girls*), entre las que debutaron actrices como Gloria Swanson, Bébé Daniels, Marie Prévost, etc., y un equipo de cómicos que darían lugar a grandes actores y maestros del cine. De Chaplin a Roscoe Arbuckle (“Fatty”) pasando por Harry Langdon, Harold Lloyd, Larry Semon, Charlie Chase, Ford Sterling, “Snud” Pollard y Buster Keaton –por no



Keystone

citar más–, un enorme plantel de intérpretes que hicieron con sus parodias humorísticas las delicias del público de la época y de los años posteriores.



Harold Lloyd

Además, con el burlesco americano aparece el primer cine social, de crítica y denuncia a un estatus, burla burlando, por medio de los personajes-tipo que supieron crear esos ingeniosos payasos del Séptimo Arte. Con Mack Sennett aprendieron el oficio y algunos, libres de la maquinaria industrial, tuvieron muchos problemas como auténticos creadores.

Con todo, el canadiense Sennett (1880-1960) dejaba mucha libertad a sus primeras figuras e “improvisaba él mismo muy a menudo. Montaba sus *sketches* con una rara inteligencia, creando un verdadero estilo, superior al de sus maestros franceses, debido a lo vigoroso del ritmo, a la audacia y a la originalidad de los *gags* y a su sorprendente sentido del movimiento”[1].

---

1 P. Leprohon, *Op. cit*., p. 219. Sobre este autor y la época del film burlesco, vid. las memorias de Mack Sennett, *King of Comedy*, New York, Doubleday and Co., 1954.

No obstante, Charles Chaplin (1889-1977) fue el más genial artista de la pantalla. Eterno vagabundo y creador inigualable –era director, actor, guionista y músico, al tiempo que productor de sus propias películas–, concibió un personaje inmortal que se identificaría con su propia persona. Para algunos teóricos su "Charlot" reúne las creaciones más universales del espíritu humano: el judío errante, Prometeo, Don Juan y Don Quijote[2].



Charles Chaplin

De origen británico y padres actores, este poeta de la imagen sufrió una infancia difícil en Londres, evocada en su primer largometraje, *El chico* (1921) –film que parece escapado de una novela de Charles Dickens (*Oliver Twist*, por ejemplo)–; para colocarse en la cumbre del estrellato mundial con sus piezas maestras *La quimera del oro* (1925), *Luces de la ciudad* (1930) y *Tiempos modernos* (1935), esta

2 Cfr. también el clásico del especialista P. Leprohon, *Charles Chaplin*, Madrid, Rialp, 1961.

última realizada según las técnicas de la época "muda". En la etapa sonora ya volveremos a encontrárnoslo con nuevas cintas magistrales.

Con su bigotillo característico, el sombrero de hongo, las botas exageradas, el pantalón caído, la levita estrecha y el bastoncillo de junco, Chaplin protagonizaría siempre una sencilla historia, llena de poesía y humanidad, a través de ese vagabundo quijotesco que es injustamente utilizado por los demás, mientras él es capaz de sacrificarse por ellos –incluso en su amor por la "chica"– con el fin de que todos alcancen la felicidad, para luego desaparecer por el horizonte, acaso lleno de esperanza... Ése era, en síntesis, el "Charlot" que todos amamos y admiramos. Y ése es su cine intemporal, que por su enorme expresividad no necesitaba de la palabra –la imagen habla por sí sola–, ya que la mímica de los actores –especialmente la de Chaplin– era suficiente para transmitirnos los sentimientos más íntimos.

Su cine fundía la comicidad con la ternura, la realidad con la fantasía, el lirismo con la tristeza, la emoción con el patetismo..., sin estar exento de un hondo contenido social y político, poco apreciado en su momento. Y ese cine estaba realizado con tanta precisión fílmico-estética que llegó a entusiasmar a los entendidos de la época y al público posterior. De ahí que Charlie Chaplin fuera reconocido –y lo seguirá siendo– como uno de los grandes maestros del Séptimo Arte; por su ingenio, quizá como el mayor de la Historia del Cine[3].

---

3 Entre la numerosa bibliografía sobre este genio de la pantalla, vid. asimismo André Bazin y Éric Rohmer, *Charlie Chaplin*, Valencia, Fernando Torres, 1974; Homero Alsina Thevenet, *Chaplin, todo sobre un mito*, Barcelona, Bruguera, 1977; Manuel Villegas López, *Charles Chaplin, el genio del cine*, Barcelona, Planeta, 1978; y Esteve Riambau, *Charles Chaplin*, Madrid, Cátedra, 2000; aparte de la famosa autobiografía de Chaplin, traducida y reeditada en varios idiomas (cfr. la más reciente edición española: Madrid, Debate, 1995).

Menos comprendido que Chaplin, pero de igual altura para ciertos historiadores, Buster Keaton fue el otro gran autor del burlesco tradicional. Figura “contestataria” y anticonvencional, que aún perdura en el universo fílmico de nuestros días, a pesar de su fallecimiento en 1966, y a su olvido en los años del “sonoro”. El famoso “Pamplinas” –cara de palo–, humorista y filósofo, ingenuo y absurdo, triste y humano a la vez, es todo un símbolo y sigue interesando a los espectadores de hoy.

Con las películas realizadas entre 1923 y 1928, Keaton alcanzó su apogeo como creador: *La ley de la hospitalidad*, *El navegante*, *El maquinista de “La General”* y *El cameraman*, obras que hacen de él –afirma Jean Mitry– el cómico más grande después de Chaplin. Y continúa este desaparecido historiador: “Su impasibilidad, su benevolencia aturdida (plagiada, en parte, por Stan Laurel), se oponen al cómico chaplinesco, más humano, más expresivo. Keaton, en sus mejores momentos, es extrahumano, extraterrestre, lunar, aunque quizá más específicamente cinematográfico”[4]. Mientras que su colega Pierre Leprohon añade: “Esta comicidad del estoicismo, a través del desenfreno de las catástrofes, corresponde tanto al carácter del personaje como a los acontecimientos de los que es víctima y, en este sentido, se sitúa infinitamente más allá del simple cine burlesco. Las películas que siguen no se mantienen al mismo nivel... contienen aún excelentes *gags*, pero el cine sonoro arruina la comicidad visual que caracteriza a Keaton y pronto se inicia su declive”[5].

---

4 Jean Mitry, *Diccionario del Cine*, cit., p. 157.

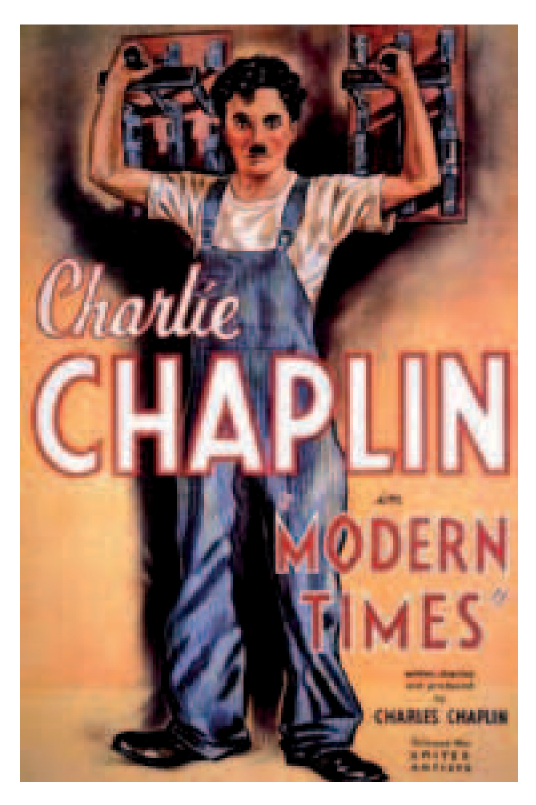
5 Pierre Leprohon, *Historia del cine*, cit., p. 225. Entre los diversos libros sobre este maestro de la comicidad, *vid.* J.-L. Lebel, *Buster Keaton*, Paris, Universitaires, 1964; Carlos Fernández Cuenca, *Buster Keaton*, Madrid, Filmoteca Nacional, 1967; y las memorias del propio Keaton, *My Wonderful World of Slapstick*, London, Allen & Urbin, 1967.


Buster Keaton

Sin embargo, el entrañable Buster Keaton (1895-1966) ha influido, junto a "Charlot", sobre toda una generación coetánea y posterior –Laurel y Hardy, los hermanos Marx.... hasta Jerry Lewis–, la cual ha perpetuado el género de la risa. Ahí están también para demostrarlo los cómicos europeos Jacques Tati, Pierre Etaix y Robert Dhéry, quienes continuaron el burlesco tradicional que inaugurara su compatriota Max Linder.

MODERN TIMES

Título español: *Tiempos modernos*. Producción: United Artists (USA, 1935-36). Productor: Charles Chaplin. Director: Charles Chaplin. Argumento y guión: Charles Chaplin. Fotografía: Rollie H. Totheroh e Ira Morgan. Música: Charles Chaplin y Alfred Newman. Decorados: Charles D. Hall y J. Russell Spencer. Montaje: Charles Chaplin. Intérpretes: Charles Chaplin (Charlot, el obrero), Paulette Goddard (Gamine, la chica), Henry Bergman (Dueño del café), Chester Conklin (Mecánico), Stanley Blystone (Sheriff Couler), Allan Garcia (Jefe de la Compañía), Sam Stein (Capataz), Lloyd Ingraham (Gobernador), Juana Sutton (Mujer), Hank Mann y Louis Natheaux (Ladrones), Stanley J. Sanford, Wilfred Lucas, Edward Kimball y Edward LeSaint (Obreros). Blanco y negro - 85 min.



Modern Times

Es una de las grandes obras maestras de Chaplin, primera de la época “sonora”, que evidencia la genialidad del acaso más importante creador del Séptimo Arte.

Estados Unidos, años 30. Charlot es un obrero maduro que sufre diversas desventuras con la producción en cadena. Es despedido y no logra otro trabajo. Detenido por la policía al encontrarse por casualidad al frente de una manifestación, en el coche celular conoce a la jovencísima Gamine, acusada de robar pan para poder comer. Encerrado en una celda, es puesto en libertad al impedir la fuga de unos ladrones. Se reencuentra con Gamine, y ambos deciden luchar juntos para subsistir. Pero una serie de vicisitudes,

les obligarán a abandonar su nuevo trabajo y a encaminarse en busca de un futuro mejor.

Este sencillo argumento retrata el mundo urbano de la Depresión, que Charles Chaplin pone en imágenes de forma cómica y llena de lirismo, pero ofreciendo una inteligente crítica social y un estudio de las mentalidades de ese período, a la vez que satiriza el sistema capitalista USA. El relato va precedido de la siguiente frase: "Una historia sobre la industria, la iniciativa individual, la cruzada de la humanidad en la búsqueda de la felicidad".

"*Tiempos modernos* –escribe el crítico Edmon Orts– supone una afilada crítica contra la sociedad industrial y, más en concreto, contra su utilización del obrero como una simple pieza de un engranaje. Por debajo de su apariencia simpática, que no desaprovecha la ocasión para elaborar antológicos *gags* visuales, late en la película una contundente virulencia, una aguda mordacidad. Sin duda uno de los factores que más debió desconcertar en el momento de su estreno fue el encuentro con un Chaplin sensiblemente distinto, que hacía abstracción de su habitual humor asociado a un romántico ternurismo para enfocar la comicidad en otra dirección mucho menos complaciente... La película atesora una infrecuente riqueza conceptual. Merece especial atención su excepcional sentido del montaje, así como la habilidad del cineasta para que las situaciones que presenta se asocien a las ideas que pretende sugerir"[6].

---

6 *El libro de oro del cine mundial. Las películas*, Barcelona, Ediciones B, 1994, pp. 236-237.

Con escenas tan inolvidables como la comparación entre los obreros que llegan a la fábrica y las ovejas conducidas al matadero, o la secuencia en que Charlot es detenido al tomar la bandera roja de la manifestación (ambas fueron censuradas en su estreno en España), y el histórico desenlace, cuando el protagonista obliga a su chica a sonreír y desaparecen por el horizonte, *Modern Times* fue el paso del arte mudo al cine sonoro por parte de Chaplin. Un creador que –como Eisenstein– se había opuesto a este cambio al haber "hecho hablar" a las imágenes durante el período silente.

"La crítica –constata el especialista Homero Alsina Thevenet– festejó *Modern Times* de forma variada. Pocos creyeron que contuviera un alegato, pero casi todos celebraron que Chaplin tomara contacto con la realidad social más cercana, que por cierto no estaba ni siquiera aludida por otros cómicos del momento, como los hermanos Marx"[7].

Con todo, este genio del Séptimo Arte sería acusado de haber plagiado *Viva la libertad* (1931), de René Clair, quien –agradecido a su maestro– retiró la denuncia y manifestó: "Todos somos tributarios de un hombre que yo admiro y si él se ha inspirado en película, eso sería un gran honor para mí".

7 *Chaplin, todo sobre un mito*, Barcelona, Bruguera, 1977, p. 144.

5
Hollywood, la gran Meca del Cine

Por otra parte, Estados Unidos respondió al "despertar europeo" de la primera posguerra –la época dorada de las vanguardias– construyendo una gran industria, la más poderosa jamás soñada.

Hollywood, pequeña localidad californiana (hoy absorbida por la ciudad de Los Ángeles), se formó como el centro cinematográfico más próspero del país, y luego, del mundo. Con ello, los norteamericanos habrían ganado su primera "partida" en Europa.

Aparecen las *majors* empresas productoras: Paramount y Fox (1914), Universal (1915), Warner Brothers (1923), Columbia y Metro (1924), RKO (1929), y constituyen la gran Meca del Cine, el lugar ansiado a donde se encaminaban cientos de personas en busca de fortuna. Es la nueva "fiebre del oro". Incluso maestros y actores europeos son contratados por los productores norteamericanos, apoyados por el capital judío de Wall Street. Es el imperio del celuloide[1].

---

1 Vid. Ch. Ford, *Hollywood Story*, Paris, Jeune Parque, 1968; y B. Cendrars, *Hollywood, la Meca del cine*, Barcelona, Parsifal, 1989. Cfr. también las memorias de King Vidor, *Hollywood al desnudo*, Barcelona, AHR, 1953; y, sobre la actividad de los grandes magnates –de origen judío– en la Meca del Cine, el libro de N. Gabler, *An Empire of Their Own. How the Jews Invented Hollywood*, New York, Crown Publishers, 1988.

Consignaremos tres datos: Hollywood consigue, en los primeros años de dominio industrial, que en las 20.000 salas cinematográficas de los Estados Unidos se proyecten casi exclusivamente películas salidas de sus estudios, a la vez que cubre el 60 por 100 de los programas de cine en Europa y mantiene una producción de unas 800 cintas anuales[2].


Robert Flaherty

Así, en aquella época muda, de esplendor y escándalo en el mundillo frívolo hollywoodiense, se crea el Código Hays con el fin de censurar previamente los filmes y controlar la producción (aunque no fue adoptado por la industria hasta los años treinta). Al mismo tiempo surgen cineastas de la importancia de Cecil B. de Mille[3], con sus discutidas obras monumentales –cabe destacar las superproducciones bíblicas *Los Diez Mandamientos* (primera versión, 1923) *y Rey de Reyes* (1926); el actor y realizador Erich von Stroheim –*Esposas frívolas* (1921), *Avaricia* (1924) y *La marcha nupcial* (1927)–, perseguido por la sociedad norteamericana y persona "non grata" a la industria también por su cinismo[4];

2 P. Kerr (ed.), *The Hollywood Film Industry*, London, Routledge and Kegan Paul, 1986; y J. Izod, *Hollywood and the Box-Office 1895-1986*, London, Macmillan, 1987. Vid. R. Koszarski, *History of the American Cinema, III: An Evening Entertainment, 1915-1928*, New York, Scribner's Son, 1990.

3 Fernando Alonso Barahona, *Cecil B. De Mille*, Barcelona, CILEH, 1991.

4 C. Fernández Cuenca, *Stroheim*, Madrid, Filmoteca Nacional, 1964; A. Cappabianca, *Erich von Stroheim*, Firenze, La Nuova Italia, 1979; H. A. Costa, *Eric von Stroheim: génio insumisso de Hollywood*, Porto, Afrontamento, 1981; y R. Koszarski, *Erich von Stroheim y Hollywood*, Madrid, Verdoux, 1993.



Ernst Lubitsch

el documentalista estético Robert Flaherty, poeta, sencillo y primitivo, sin apenas tomar partido[5], que desarrolla el documental novelado con piezas como *Nanuk el esquimal* (1922) y las naturalistas *Moana* (1926) y *Tabú* (1931), esta última co-realizada con el expresionista Murnau (*Nosferatu*), que había triunfado en Hollywood con su *Amanecer* 1927); y también el "importado" Ernst Lubitsch que, tras *El abanico de Lady Windermere* (1925), cultivó el vodevil y la comedia brillante –de doble intención crítico-satírica–, y que sería el maestro de Billy Wilder y Otto Preminger, asimismo de origen judío[6].

Procedente de Alemania llegó otro cineasta importante: el también vienés Joseph von Sternberg[7], quien hizo un retrato de cierto estatus USA del momento con *La ley del hampa* (1927) y *Los muelles de Nueva York* (1928), a la vez que llevó consigo a Marlene Dietrich (que había triunfado a sus órdenes con *El Ángel azul*) a la Meca del Cine, donde competiría con la sueca Greta Garbo, conocida como la "Divina".

---

5 M. Gromo, *Robert J. Flaherty*, Parma, Guanda, 1952; y José López Clemente, *Robert Flaherty*, Madrid, Rialp, 1963.

6 H. G. Weinberg, *El toque Lubitsch*, Barcelona, Lumen, 1973.

7 Andrew Sarris, *The Films of Josef von Sternberg*, New York, Museum of Modern Art, 1966; y P. Baxter (ed.), *Sternberg*, London, BFI, 1980.



Marlene Dietrich Greta Garbo

Por otro lado, el género western cobró auge en los primeros años veinte, con los "clásicos" de James Cruze *La caravana de Oregón* (1923) y *El correo de la Unión* (1925); mientras el maestro John Ford daba a luz *El Caballo de Hierro* (1924), una de sus obras mayores del "mudo". De ahí que Henri y Geneviève Agel escriban: "En esta época el western depende todavía estrechamente de la historia de los Estados Unidos. Representa para los americanos lo que *La canción de Rolando* para los franceses. Encontramos ese mismo aspecto todavía en *Fort Apache*, de John Ford, película realizada en 1948. Pero lo que importa es que ya ha sido fijado, con amplitud insustituible, ese decorado de rocas, de arenas hirvientes, que prestan a esa epopeya una grandeza tumultuosa. Todo se sitúa aquí bajo el signo del *barroquismo*: psicología, movimiento delirante, paroxismo de las pasiones, cataratas de *gags* tragicómicos; lo brusco, lo exagerado, lo vertiginoso son otras tantas sustancias del western que corresponde, en el plano heroico, a las películas de Mack Sennett en el plano cómico"[8].

8 H. y G. Agel, *Op. cit*., p. 161.

También fue una etapa en la que surgieron muchas *stars*, admiradas por el público mundial: desde Gloria Swanson y Clara Bow –por no retroceder más–, pasando por Pola Negri, Mae Murray, Alice Terry, Zazu Pitts... hasta Mary Pickford, la también citada "novia de América". Y "galanes" de la pantalla tan populares como Rodolfo Valentino (*Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, *Sangre y Arena*, *El hijo del Caíd*), Douglas Fairbanks (*El signo del Zorro*, *El ladrón de Bagdad*, *El pirata negro*), John Gilbert (*Doce millas fuera*, *El demonio y la carne* y *Ana Karenina*, con Greta Garbo las dos últimas), los hermanos Lionel y John Barrymore, etc. El firmamento de Hollywood estaba en pleno fulgor. Pero eso sólo era un modesto principio si lo comparamos con la época dorada del film sonoro.

De nuevo el historiador Leprohon describe así lo que denomina la edad clásica del cine mudo: "En América, después de las grandes revelaciones de Griffith, de Ince y de los cómicos, la importancia del desarrollo industrial ha hecho pasar al segundo plano los problemas estéticos. Todo lo que el cine de 1920-1925 vaya a producir de más notable será la obra de individualidades potentes –que proceden en su mayor parte de Europa–, Chaplin, Stroheim, Sternberg, entre otros. Lo que expresan, al igual que algunos realizadores de porvenir (Hawks, Ford, Vidor, Borzage, Walsh), es la condición humana dentro de la vida de su época. El Cinematógrafo, seguro ahora de su lenguaje, demuestra unas ambiciones más elevadas. La plasticidad y el movimiento llegan a ser medios al servicio de las ideas, de una observación humana y social"[9].

9 P. Leprohon, *Op. cit.*, p. 84.

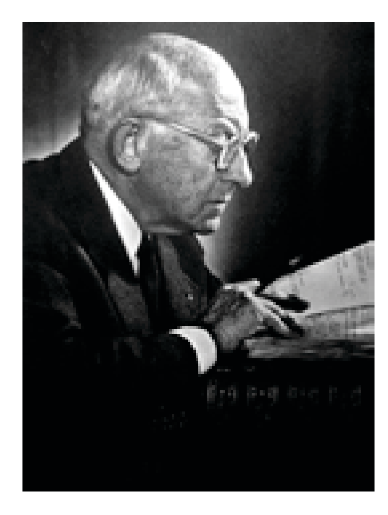
Autores representativos de ese cine social norteamericano serían los referidos King Vidor, con *El gran desfile* (1926), *The Crowd* (*Y el mundo marcha*, 1928) y *¡Aleluya!* (1929), ya "sonorizada"; Howard Hawks, con *Una novia en cada puerto* (1928); Frank Borzage, con *Torrentes humanos* (1929); y Raoul Walsh, con *El precio de la gloria* (1926) y *La frágil voluntad* (1928); sin olvidar *Una mujer de París* (1923) y las demás obras de Chaplin ya citadas, en pleno apogeo creador. Mientras, Tod Browning inicia el cine de terror hollywoodiense.

No obstante, esta nueva temática social del Cinematógrafo exigía la palabra: los diálogos sonoros. Al aproximarse el cine a la realidad, "la película –conviene también Pierre Leprohon– perdía su carácter mágico, su poder de hechizo, puesto que ya no se trataba de sugerir, sino de decir, de analizar. La película dejaba de dirigirse a la imaginación del espectador para apelar a la inteligencia".

Realmente, con el sonido iba a nacer otro Cine.



CECIL B. DE MILLE (1881-1959)



Cecil B. de Mille

Reputado por ser el pionero y un clásico del cine norteamericano, había nacido en Ashfield (Massachusetts). Cultivó el género histórico tradicional y el film de gran espectáculo, siendo uno de los más cultos fundadores de Hollywood. Prolífico productor, guionista y director, contribuiría al desarrollo del lenguaje cinematográfico y a la implantación del *star-system*.

De origen holandés y presbiteriano –sus padres fueron profesores de Lengua y Literatura inglesa y actores–, Cecil Blount De Mille había estudiado en la Academia Militar de Pensylvania y en la Americana de Arte Dramático de Nueva York. Trabajó como actor y director escénico y después se instaló en la futura Meca del Cine en 1913, rodando en sus primeros estudios *The Squaw Man*.

Especialista en temas bíblicos (*Los Diez Mandamientos*, versiones de 1923 y 1956; *Rey de Reyes*, 1927; *El signo de la cruz*, 1932; *Sansón y Dalila*, 1949), destacó también en diversos géneros:

desde el western (*Buffalo Bill*, 1936; *Union Pacific*, 1939; *Los inconquistables*, 1947; *Policía Montada del Canadá*, 1940), pasando por el histórico (*Juana de Arco* y *La olvidada de Dios*, ambas de 1917; *Cleopatra*, 1934; *Las Cruzadas*, 1935), hasta la comedia de costumbres (*Male and Female*, 1919; *La fruta prohibida*, 1921; *La costilla de Adán*, 1923) y el melodrama (*La incrédula*, 1929) o el cine de aventuras (*The Buccaneer*, 1938; *Piratas del Mar Caribe*, 1942; *Por el valle de las sombras*, 1944).

Menospreciado por algunos teóricos a causa de su monumentalismo –con grandes y falsos decorados de cartón-piedra–, su obra posee junto a los impresionantes movimientos de masas una faceta intimista muy poco valorada: por ejemplo, *La marca de fuego* (1915) fue considerado como el primer intento de estudio psicológico de un personaje.

La indiscutible maestría de Cecil B. De Mille como narrador se combina con un enorme sentido plástico y colosalista, fastuoso y espectacular. De ahí que haya sido considerado como "el mayor espectáculo del mundo" –acaso parodiando su homónima cinta circense (1952, Oscar a la Mejor película)– y fue acusado de mal gusto y poco rigor por sus detractores, así como de cineasta comercial. De ahí que Adolph Zukor dijera: "No hacía películas para sí mismo ni para los críticos; hacía películas para el público". También fue calificado como ingenuo y perverso a la vez.

Sin embargo, De Mille ha pasado a la historia del Séptimo Arte como creador de obras imperecederas y un gran impulsor de heroínas-"estrellas", de tal modo que el espectador identifica el personaje histórico con la actriz, como se aprecia en Juana de Ar-

co-Geraldine Farrar, Cleopatra-Claudette Colbert, Dalila-Heddy Lamarr...; o de héroes-"galanes" famosos en la pantalla mundial: Buffalo Bill-Gary Cooper, Victor Mature-Sansón, Moisés-Charlton Heston, entre otros.

Gran dominador de la técnica cinematográfica, cultivador de comedias románticas en los años 20, y de aventuras en los 30-40, así como del film épico-bíblico ya desde la etapa muda, este pionero del cine norteamericano siempre estuvo rodeado de un excelente equipo de colaboradores. Su estética fue influenciada por los ilustradores y pintores del XIX (Gustavo Doré, John Martin), siglo al que artística e ideológicamente parecía pertenecer como autor.

Ferviente anticomunista en la "caza de brujas", De Mille murió en 1959, en el Hollywood que ayudó a fundar. Y últimamente ha sido reivindicado como cineasta.

A continuación, aunque pertenece a los años del sonoro, incluimos aquí la reseña de esta película paradigmática, que proyectamos en dos sesiones para comentar la gran Meca del Cine.

GONE WITH THE WIND



Gone With the Wind

Título español: *Lo que el viento se llevó*. Producción: Selznick International, para MGM (USA, 1939). Productor: David O. Selznick. Director: Victor Fleming (codirectores no acreditados: George Cukor, Sam Wood, William A. Wellman, Val Lewton, Chester Franklin, William Cameron Menzies, Leslie Howard y David O. Selznick). Argumento: basado en la novela homónima de Margaret Mitchell. Guión: Sidney Howard (coguionistas no acreditados: Oliver Garrett, Jo Swerling, Ben Hecht, John van Druten, Charles MacArthur y Francis Scott Fitzgerald). Fotografía: Ernest Haller, Lee Garmes y Ray Rennahan. Música: Max Steiner. Decorados: William Cameron Menzies, Lyle Wheeler y Edward G. Boyle. Montaje: Hal C. Kern y James E. Newcom. Intérpretes: Vivien Leigh (Scarlett O'Hara), Clark Gable (Rhett Butler), Leslie Howard (Ashley Wilkes), Olivia de Havilland (Melania Hamilton), Thomas Mitchell (Gerald O'Hara), Hattie McDaniel (Mammy), Barbara O'Neil (Ellen O'Hara), Carroll Nye (Frank Kennedy), Laura Hope Crews (Tía Pittypat Hamilton), Harry Davenport (Dr. Meade), Ann Rutherford (Careen O'Hara). Color - 220 min.

Se trata, sin lugar a dudas, del film más popular de la histo-

ria del Séptimo Arte. Pocas películas son tan conocidas y han sido tan visionadas como esta ambiciosa superproducción norteamericana, que posee asimismo una melodía memorable de Max Steiner.

Georgia, en vísperas de la Guerra de Secesión. Scarlett O'Hara es una joven heredera, bella y caprichosa, hija de un rico hacendado sudista. Enamorada de su vecino Ashley Wilkes, éste prefiere a su prima Melania. Desengañada sentimentalmente, Escarlata se casa por despecho con un joven acomodado. Pero éste morirá al poco de estallar la Guerra Civil americana. Convertido el Sur en ruinas, la joven viuda se deja cortejar por Rhett Butler, un maduro comerciante algo cínico, que la salvará del incendio de Atlanta. Tras asumir la dirección de su finca y casarse de nuevo por despecho –con el novio de su hermana, quien la dejará otra vez viuda al término de la guerra–, acaba contrayendo matrimonio con Rhett, que le dará un hijo y el cual morirá de accidente. Sin embargo, el carácter rebelde de Escarlata –pues sigue enamorada y pretendiendo a Ashley–, le llevará a perder a su segundo hijo (antes de dar a luz) y a romper con Rhett, quedándose sola en la finca de Tara, pronunciando el mítico final: "Mañana será otro día".


Clark Gable

Con un coste de poco más de cuatro millones de dólares, el día del estreno (15 de diciembre de 1939) se congregó en Atlanta (una ciudad que en esa fecha tenía 300.000 habitantes) nada menos que un millón de personas. En febrero de 1940, *Lo que el viento se llevó* consiguió diez Oscar de la Academia de Hollywood –batiendo el récord–, y en junio de ese

mismo año ya la habían visto 25 millones de espectadores. Iniciado el proyecto en 1936, cuando aún no se había publicado la novela de Margaret Mitchell –considerada una obra mediocre, aunque después sería un *best-seller* (actualmente ha visto la luz una inferior segunda parte, con el título de *Scarlett*)–, Selznick contrató primero a George Cukor como realizador y a Clark Gable como primer protagonista. Pero como Gable –el llamado "rey de Hollywood"– estaba ligado por contrato a la Metro, Selznick tuvo que vender a su suegro Louis B. Mayer la exclusiva de la distribución del film y pedirle que le adelantase la mitad del presupuesto. Una vez iniciado el rodaje, en enero de 1939, y tras un concurso entre las mejores actrices de la Meca del Cine para interpretar el personaje de Escarlata –primeramente había seleccionado a Paulette Goddard y rodado el incendio de Atlanta–, eligió a la británica Vivien Leigh, que hizo el papel de su vida.

Una serie de incidentes –además de la fuerte personalidad creadora del mismo productor– obligó a David O. Selznick a sustituir progresivamente a los diversos directores del film, que al final firmó Victor Fleming –el segundo que llegaría al plató, aunque Sam Wood lo terminó–, pues aquél había filmado casi el 40 por 100 del metraje. Por tanto, el único responsable de la película sería su productor, aunque convencionalmente se atribuya a Fleming y éste se llevara el Oscar al Mejor director.

El imperecedero *Gone With the Wind* logra mantener el espíritu de la obra original, pero la enorme dimensión dramática y su acción cobra más espectacularidad en la pantalla. Sin embargo, lo que no supieron evitar sus nueve realizadores fue la carga literaria que se aprecia en la puesta en escena. Selznick y sus siete

guionistas tampoco reescribieron convenientemente el texto de la novela. Su traducción en imágenes sería casi literal, con las dosis de literatura que ello comporta. En cambio, pese al melodrama, sí consiguieron dar profundidad psicológica a la trama y a sus personajes, por el encuentro de unos mundos y el violento choque de caracteres, logrando un agudo estudio de mentalidades y un idóneo reflejo de la época de la Guerra de Secesión e, incluso, del contexto de la Depresión; como se manifiesta en otra mítica frase que pronuncia la protagonista al final de la primera parte: "Aunque tenga que mentir, o robar, o estafar, o ¡matar!, Dios es testigo que ¡nunca más pasaré hambre!".

El historiador Marc Ferro la sintetizaría así: "Se trata, pues, de una obra de reconciliación nacional en la que se han limado todas las aristas políticas en beneficio de unos héroes individuales que no encarnan ningún ideal político en particular"[10].

10 *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel, 1995, p. 202.

DAVID O. SELZNICK (1902-1965)



David O. Selznick

Aunque esta película está firmada por Victor Fleming, el verdadero autor del mítico *Gone with the Wind* fue su productor: David O. Selznick, uno de los magnates más influyentes del cine norteamericano, a quien vamos a glosar a continuación.

Hijo del también productor Lewis J. Selznick –rival de los poderosos Louis B. Mayer y Adolph Zukor–, cuando se arruinó su progenitor produjo el primer largometraje: *Roulette* (1924). Después de diversos fracasos profesionales, que le obligaron a trabajar en la Metro-Goldwyn-Mayer como mero lector, en 1929 es contratado por la Paramount, donde produce sus primeros éxitos: *La frontera de la muerte* y *El hombre que yo amo*, de William A. Wellman, *Las cuatro plumas*, de M. C. Cooper, E. B. Schoedsack y L. Mendes, y *La calle del azar*, de John Cromwell. En 1931 llega a ser el vicepresidente de la RKO y supervisa 15 películas, revelándose su excepcional talento.

Casado con la hija del referido Louis B. Mayer, el magnate de la MGM le ofrece la sucesión de Irving Thalbert. Y al frente de la famosa Metro, Selznick permanecerá tres años, durante los cuales no sólo producirá numerosos éxitos, sino que demostrará sus grandes dotes como productor e incluso como guionista. De esa época cabe destacar *Cena a las ocho* (1933), de George Cukor, *El enemigo público nº 1* (1934), de Wellman, *David Copperfield* (1935), de nuevo Cukor, y *Ana Karenina* (1935), de Clarence Brown, con Greta Garbo como protagonista.

En 1936, recobra su independencia y crea su propia compañía productora: la Selznick International Pictures, que es inaugurada con *El pequeño Lord* (1936), de Cromwell, otra vez, seguido de filmes tan reconocidos como *Ha nacido una estrella* (1937), de su también habitual William A. Wellman, *El prisionero de Zenda* (1937) y *El lazo sagrado* (1939), ambas del mismo John Cromwell, e *Intermezzo* (1939), de Gregory Ratoff. Aun así, ese mismo año 39 produce el film por el que pasará mayormente a la historia: *Lo que el viento se llevó*, del cual puede considerarse su auténtico creador.

En la década de los cuarenta, David O. Selznick todavía cosecharía nuevos éxitos: hizo venir de Londres a Alfred Hitchcock, realizando para él *Rebeca* (1940), *Recuerda* (1945) y *El proceso Paradine* (1948), al tiempo que influiría al "mago del suspense" en la producción de *Encadenados* (1946) y *Atormentada* (1949). Después, Selznick crearía sagas –también como guionista– de la categoría de *Desde que te fuiste* (1944), de su colaborador Cromwell, *Duelo al sol* (1947), de King Vidor, y *Jennie* (1949), de William Dieterle, a la vez que produciría en Europa el genial film de Carol Reed *El tercer hombre* (1949). Y ya en los años cincuenta, cintas

románticas como *Estación Termini* (1954), de Vittorio de Sica, y *Adiós a las armas* (1957), de Charles Vidor. De su competente trabajo, escribiría el especialista Javier Coma: "Fervoroso creyente en el guión como pieza esencial de un film (...), Selznick se ocupaba paralelamente de los aspectos económicos y de la creatividad estética, con rígido control y minucioso perfeccionismo"[11].



Vivien Leigh

Descubridor de talentos, aparte de Vivien Leigh y Alfred Hitchcock, hizo venir del Viejo Continente a Ingrid Bergman y Alida Valli, y lanzó al estrellato a su segunda mujer: la temperamental Jennifer Jones. No obstante, "incapaz de conciliar su visión imperialista con la realidad comercial de Hollywood, David O. Selznick se retiró en los años sesenta. La publicación póstuma de sus célebres y copiosas "notas –concluye el crítico Olivier Eyquem– presenta uno de los documentos más apasionantes jamás dedicados al oficio de productor"[12].

11 J. Coma, *Historia del cine americano. II: El esplendor y el éxtasis, 1930-1960*, Barcelona, Laertes, 1993, pp. 62-63.

12 Cfr. J.-L. Passek (dir.), *Diccionacio del Cine*, Madrid, Rialp, 1991, p. 695.

6
Nacimiento del sonoro

Es obvio que, con la aparición del film parlante, el dominio de la gran Meca del Cine aumentaría sobremanera. Y pese a la Depresión económica, Hollywood seguiría "reinando" en el firmamento fílmico mundial. Es más: las películas servirían incluso para "evadirse" de esa dura realidad social.

Aunque la "entronización" definitiva del cine sonoro se haría a partir de los años treinta –cuando los cineastas toman conciencia de sus enormes posibilidades como medio de expresión (y comerciales)–, la idea de añadir la "palabra" a las imágenes y los "sonidos" –música y ruidos– a la narración cinematográfica venía de lejos.

Uno de los grandes inventores del Cinematógrafo, Thomas A. Edison, que en 1877 había reproducido la voz humana en su fonógrafo, recibió del también precursor Muybridge –que había captado las diversas fases del galope de un caballo, en 1872– la idea de sincronizar su "praxinoscopio" con el fonógrafo edisoniano. Luego, el físico francés Démeny desarrollaría la "fotografía parlante", obteniendo en 1893 un aparato denominado "fonosco



Fonógrafo edisoniano

pio", que sería el primer intento serio de acoplamiento del sonoro al cine. Y tras esos ensayos, el pionero Charles Pathé combinó cinematógrafo y fonógrafo, dando a luz alrededor de 1900 filmes cantados; su coetáneo y competidor Léon Gaumont hizo lo propio en la Exposición de París (1902). Estábamos en la prehistoria[1].

Fueron los trabajos del ingeniero Lee DeForest los que establecieron las bases del desarrollo del invento. Con su "phonofilm" (1923) se llevaba a cabo un procedimiento de cine sonoro que iba más allá de la sincronización entre el film y el disco: el registro del sonido sobre la propia película, resolviendo no sólo el problema del sincronismo, sino el de la amplificación de los sonidos. Y aunque el sabio norteamericano apenas pudo conseguir éxitos financieros, la compañía Western Electric toma cartas en el asunto en 1925, iniciándose la producción al año siguiente, a instancias de la entonces arruinada Warner Bros.



Exposición de París (1902)

1 H. Geduld, *The Birth of the Talkies. From Edison to Jolson*, New York, Arno Press, 1972.

Así, el 6 de octubre de 1926, ante un público de invitados un tanto escépticos, los hermanos Warner presentaron el primer programa sonoro, que incluía una alocución filmada de William Hays, una cinta registrada por la New York Philharmonic Orchestra, una pieza de violín por Mischa Elman, la audición de la cantante Anna Case y la película de Alan Crosland *Don Juan* (1926), interpretada por el galán John Barrymore, a la cual se le había añadido una partitura musical completa, ejecutada por la misma Filarmónica de Nueva York.



The Jazz Singer

Sin embargo, hasta un año más tarde no se realizaría el primer film enteramente hablado y cantado. También de la mano de Alan Crosland: *The Jazz Singer* (1927), protagonizado por el cantante Al Jolson, cuya presentación el 23 de octubre de 1927 fue un gran éxito, trasmitiéndose después a Europa. Por tanto, el cine sonoro había nacido como tal. O como diría el historiador Charles Ford: "La suerte estaba echada: el cine estaba en adelante consagrado a los *talkies*"[2].

El nacimiento del "sonoro" (los *talkies* serían las películas habladas, "parlantes" en Francia) constituyó una auténtica revolución artística e industrial. Algunos maestros se rebelan: Stroheim

2 Ch. Ford, *Historia popular del cine*, cit., p. 282.

no termina su *Reina Kelly* (1928); Chaplin, fiel al "mudo", sigue en sus trece con las referidas *Luces de la ciudad* (1930) y *Tiempos modernos* (1935), la más acerada crítica al mundo capitalista americano, en plena Depresión; Eisenstein, tras su viaje a Hollywood y México, deja sin montar su film allí rodado; Dreyer también titubea en Europa... En fin, no a todo el mundo le sienta bien la implantación del "sonoro".

Son las declaraciones de Charles Chaplin las más duras al respecto: "¿Las película habladas...? ¡Las detesto! Vienen a desvirtuar el arte de la pantomima. Destruyen la belleza del silencio". No obstante, en 1940 realizaría "sonora" una obra maestra, *El gran dictador*, para mucho después crear uno de los diálogos y melodías más bellos de la historia del Séptimo Arte: *Candilejas* (1952).

Con todo, los "poderosos" de Hollywood no piensan lo mismo. El llamado parlante va ciertamente a aumentar considerablemente sus ingresos y las posibilidades del cine se presentan optimistas. Se trata, simplemente, de encontrar la fórmula más efectiva.

SINGIN' IN THE RAIN



Singin' in the Rain

Título español: *Cantando bajo la lluvia*. Producción: Arthur Freed, para MGM (USA, 1952). Directores: Stanley Donen y Gene Kelly. Argumento y guión: Adolph Green y Betty Comden. Fotografía: Harold Rosson y John Alton (no acreditado). Música: Lennie Hayton. Decorados: Randall Duell, Edwin B. Willis y Jacques Mapes. Coreografía: Stanley Donen y Gene Kelly. Montaje: Adrienne Fazan. Intérpretes: Gene Kelly (Don Lockwood), Debbie Reynolds (Kathy Selden), Donald O'Connor (Cosmo Brown), Cyd Charisse (Bailarina), Jean Hagen (Lina Lamont), Millard Mitchell (R. F. Simpson), Rita Moreno (Zelda Zanders), Douglas Foley (Roscoe Dexter), Magda Blake (Dora Bailey), King Donovan (Rod). Color - 103 min.

Es una obra maestra del género musical. Codirigida por los especialistas Stanley Donen y Gene Kelly (juntos ya habían realizado el mítico *Un día en Nueva York* y volverían a dirigir al alimón *Siempre hace buen tiempo*), este film contribuyó con creces a la renovación de la comedia musical americana, pues

los "números" coreográficos no rompían la dramática del argumento; es decir, se fundía en un todo acción, música y danza, transformándose la narración en cantable y bailable, con total naturalidad.

Hollywood, 1927. En los albores del nacimiento del cine "sonoro", el popular astro de la pantalla silente Don Lockwood evoca sus comienzos como artista de variedades y especialista. Con su amigo y colaborador, Cosmo Brown, conoce a una simpática corista con aspiraciones de estrella, Kathy, y ambos la contratan para doblar la voz de Lina Lamont. Ante el fracaso de la versión "hablada" de *El Caballero duelista*, el nuevo trío concibe transformar este film en una película musical.

Cantando bajo la lluvia es un verdadero testimonio del nacimiento del film "sonoro"[3], y ofrece datos históricos básicos para conocer el trabajo en los estudios de rodaje de la Meca del Cine. Al mismo tiempo, rinde homenaje a los clásicos de los años 30, especialmente a las operetas de Jeannette MacDonald y Nelson Eddy o a las coreografías del maestro Busby Berkeley. A su valor didáctico, se une el artístico, pues posee secuencias antológicas: desde la que titula la película hasta la cómica *Make'Em Laugh*, con un genial Donald O'Connor, pasando por la sentimental *You are My Lucky Star* o la frenética *Moses*, sin olvidar el espectacular *Broadway Melody* y el memorable "número" que interpreta la fascinante Cyd Charisse.

---

3 60 años después, los franceses evocarían el paso del cine mudo al sonoro con la magistral *The Artist* (2011), de Michel Hazanavicius, a modo de homenaje al viejo Hollywood. Esta película fue proyectada en la sesión de clausura del primer curso del IEN.

El especialista Joan Munsó Cabús lo valoraría en los siguientes términos: "Si todo el film constituye una verdadera apoteosis de gracia e ingenio, hay un momento, el del Broadway Ballet, en que la obra adquiere una nueva dimensión. Se transforma, por así decirlo, en algo todavía más sutil y hermoso. Es aquí, con el guiño cómplice de las luces de Broadway, cuando Kelly nos introduce en el paraíso musical a la usanza de los últimos años 20 y primeros 30. Las canciones de Jolson y Cantor (luego de Crosby), las figuras geométricas de Berkeley –a partir siempre de un buen lote de atractivas muchachas– y una estética con regusto a Ziegfeld dejan el camino expedito para que Kelly y la imperial Cyd Charisse –con su turbadora sensualidad a flor de piel, agresiva como los agudos de una trompeta de jazz– trencen los pasos de su danza en los límites del espectáculo total"[4].

Gene Kelly –con Fred Astaire, el más famoso bailarín del período– comentaría así su binomio creador con Stanley Donen: "Cuando yo estaba en el plató no tenía que mirar a la cámara o echar un vistazo a los demás actores. Al final simplemente miraba a Stanley, y él me daba a entender que estaba de acuerdo. Éramos una sola mente trabajando para un mismo fin".

Pese a esta inteligente combinación de sentimiento, humor y alegría desbordantes, la película no tuvo una gran acogida por la crítica de la época, y Hollywood sólo la nominó con dos Oscars, que no ganaría. Pero hoy está considerada como una pieza inmortal del popular género. En la famosa lista de John Kobal aparece la

4 *El cine musical de Hollywood, 1945-1997*, Barcelona, Film Ideal, 1997, tomo II, p. 229.

número 5, entre las más votadas; mientras el British Film Institute (1982) la clasificaba como la cuarta, y la Cinémathèque Royale de Belgique (1995) la 13, en la exhaustiva encuesta elaborada con motivo del Centenario del Cine.

7
Cine de género. El maestro John Ford

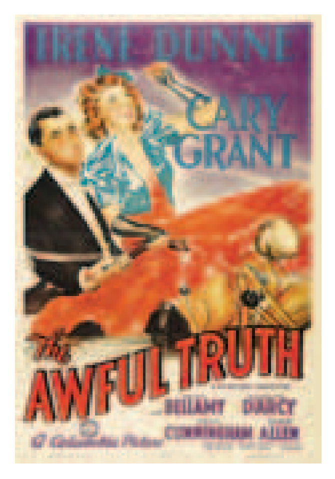
Hollywood encontró esa fórmula efectiva, aunque más de cara a un beneficio comercial que a una verdadera calidad artística. Aun así no faltaron en esa época de oro de la industria –superior a la tratada anteriormente– maestros del cine que marcaron la impronta de una personalidad y una creación artística sin igual, sin dejar por ello de ser comerciales sus productos "de encargo".

Tales cineastas, conjuntamente con los artesanos de rigor –los denominados "honorables obreros" de la Meca del Cine–, dieron a luz el film de género, consolidando las temáticas del período silente o abriendo posibilidades a otros más genuinos y de acorde con la etapa actual. Géneros cinematográficos –que no son más que una clasificación convencional, como en literatura– que todavía centran la atención de los aficionados de hoy[1], y poseen

1 Son muchas las enciclopedias universales que "explican" el cine por géneros. Vid. el volumen básico de A. L. Hueso Montón, *Los géneros cinematográficos. Materiales bibliográficos y filmográficos*, Bilbao, Mensajero, 1983: y la reciente obra de R. Altman, *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, Paidós, 2000.

también sus constantes[2]. Sin embargo, el maestro Griffith ya había sido en la época "muda" el impulsor del cine de género, cuyas constantes y convenciones también llegó a establecer.

Por tanto, pronto nacería el género más genuino del "sonoro": el musical, que comienza inspirándose en las operetas y el *music-hall* de Broadway y se institucionaliza con parejas famosas –Fred Astaire y Ginger Rogers– y el estilo Berkeley (*La calle 42*, 1933); pero con *El desfile del amor* (Lubitsch, 1929) como gran precursor y protagonizado por Maurice Chevalier y Jeanette MacDonald. O se consolidaría el histórico western, que tiene en John Ford su más preciado representante (*La diligencia*, 1939), y que renovaría el género.



La pícara puritana

Y la comedia americana tradicional –cuento de hadas intrascendente, con *happy end* incluido, pero no exento de valores humanos– que cultivarían con acierto Frank Capra (*Sucedió una noche*, 1934; *El secreto de vivir*, 1936; *Vive como quieras*, 1938; *Caba-*

2 Sobre el estilo de género hollywoodiense, cfr. los libros de Th. Schatz, *Hollywood Genres: Formulas, Film Making and the Studio System*, New York, Random House, 1981; Steve Neale, *Genre and* Hollywood, London, Routledge, 2000; y el estudio especializado de D. Bordwell, J. Staiger y K. Thompson, *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Barcelona, Paidós, 1997.

llero sin espada, 1939; *Juan Nadie*, 1940) o Leo McCarey (*La pícara puritana*, 1937)[3], y que ayudará a "vivir" al público norteamericano y mundial. El cine estaba cumpliendo su función de espectáculo.

Asimismo, el cultivo del film fantástico-terrorífico no se hizo esperar, con los célebres *Frankenstein* de James Whale, y los famosos *Drácula*, *La parada de monstruos* y *Muñecos infernales*, del citado Browning, o el mítico *King Kong* (1933). Además de las películas de aventuras que firma Michael Curtiz (*El capitán Blood*, 1935; *La carga de la brigada ligera*, 1936; *Robín de los bosques*, 1938), con Errol Flynn como nuevo galán; y las "intimistas" de Joseph von Sternberg –el referido maestro importado–, con Marlene Dietrich, y Frank Borzage (*Adiós a las armas*, 1932). O las obras dramáticas de los llamados "escritores" fílmicos William Wyler (*Jezabel*, 1938; *Cumbres borrascosas*, 1939; *La loba*, 1941), King Vidor (*La calle*, 1931; *El pan nuestro de cada día*, 1934) y el también cine épico-social de John Ford (*Las uvas de la ira*, 1940; *¡Qué verde era mi valle!*, 1941). Del maestro Ford, que creó una escuela, dijo entonces Orson Welles: "El verdadero cine es una expresión poética y John Ford es un poeta. Un creador de baladas".



Frankenstein

3 Cfr. la valiosa autobiografía de Frank Capra, *El nombre delante del título*, Madrid, T&B, 1999 (ed. original, 1971), y el ensayo de Miguel Marías, *Leo McCarey*, Madrid, Nickel Odeon Dos, 1999.

JOHN FORD (1895-1973)



John Ford

Sin duda, es el más destacado pionero del cine americano. Forma parte con Chaplin y Eisenstein de la tríada de grandes maestros de la cinematografía mundial.

Nacido en Cape Elizabeth (Maine), de religión católica y origen irlandés, fue un autodidacta que cultivó como nadie el western, cuya influencia se ha dejado notar en otros autores. Así le definirían dos maestros del cine europeo: "Un creador en bruto, sin prejuicios, sin investigación, inmunizado contra las tentaciones del intelectualismo" (Federico Fellini); "Uno de esos artistas que no utilizan jamás la palabra arte, de esos poetas que no hablan jamás de poesía" (François Truffaut).

Hizo la carrera de Bellas Artes e incluso pensó en esta época hacerse sacerdote. Durante un tiempo se dedicó a un negocio de cueros y curtidos, para acabar como empleado en una fábrica. Pero animado por su hermano Francis, que trabajaba como actor

y director en la Universal, descubriría su profesión definitiva. Así, en 1917 ya era un realizador del naciente Hollywood y dominaba el oficio cinematográfico. Sin embargo, sus películas de encargo no tenían aires de artesanía; había en ellas intuición poética, perfección fílmico-estética. Eran piezas artísticas; mejores o peores, pero artísticas. La unidad forma-contenido nunca fue tan completa como en el cine fordiano. Quizá porque no había divorcio en sus ideas: convicciones personales y arte fueron uno.

De ahí que su prolífica actividad creadora enriqueciera el lenguaje cinematográfico. Su enorme inventiva, sobre la marcha en pleno plató, proporcionó un progreso en la consolidación de la sintaxis, en la narrativa del entonces incipiente arte de las imágenes. Desde el *zoom* como anti-*travelling* hasta el plano-secuencia, Ford proporcionó grandes lecciones a cineastas coetáneos y posteriores. Tanto es así que, inspirada en la "enseñanza" fordiana, apareció una escuela. Howard Hawks, Raoul Walsh, Anthony Mann, Henry Hathaway, Budd Boetticher, Rudolph Maté, Delmer Daves, Gordon Douglas… y especialmente su discípulo Andrew V. McLaglen, se reconocen influidos por el arte de Ford y su personal estilo. Un estilo ya propio de un "clásico": propenso a planos complejos, con perfecta distribución en el encuadre de objetos y personas (*The Iron Horse*, 1924), pues utilizó el primer plano con gran mesura, contrastándolo con gigantescos planos generales (*La diligencia*, 1939; *Fort Apache*, 1948).

La belleza de su estilo radica en la economía de expresión: le bastan dos o tres tomas para dar a su narración –a veces ayudado por sólidos guionistas, como Nunally Johnson y Dudley Nichols– cierto tono de delicadeza y emoción. Por eso se han defini-

do sus cintas como la actitud de un director hacia su medio y sus normas de conducta.

Asimismo, John Ford supo trascender lo estrictamente fílmico-creador para pasar a un fondo humano-existencial que rebosaría equilibrio. Esto surge de la confluencia espacio-temporal y converge en un punto clave: el hombre y la mujer, la persona corriente y el mundo que le rodea. Una humanidad en la cual permanecen los valores perennes: amor, trabajo, amistad, valor, justicia, honor, sentido del deber, sencillez, coraje, generosidad, humor, virilidad, folclore, convivencia... Y se concretan en la historia que narra, en sus personajes (*El hombre tranquilo*, 1952). Acaso se pueda hablar también de un humanismo fordiano.



El hombre tranquilo

Es obvio que el cine de Ford tiene sus propios "héroes", los cuales le sirven para mostrar su particular concepción del mundo, su universo personal. El héroe fordiano –escribiriría Jean Mitry– es un hombre que depende de su situación, está inmerso en un ambiente y éste le domina, como se evidencia en *Pasión de los*

fuertes (1946), *Río Grande* (1950), *Centauros del desierto* (1956), *Dos cabalgan juntos* (1961), *El hombre que mató a Liberty Valance* (1962) o *El gran combate* (*Cheyenne Autumn*, 1964), que fue su testamento fílmico como autor y reivindicador de los indios; pero sin que los protagonistas dejaran de ser ellos mismos y combatiesen contra sus propias miserias.



El hombre que mató a Liberty Valance

Por eso ha utilizado una serie de actores que le han servido idóneamente para crear sus personajes: Spencer Tracy, Victor MacLaglen, John Wayne, Henry Fonda, James Stewart, Richard Widmark... y, entre los secundarios, Barry Fitzgerald, Ward Bond, Walter Brennan, John Carradine, Andy Devine, Woody Strode. El hombre de Ford es primitivo, vigoroso, amante de su tierra, exigente con los demás y consigo mismo, bondadoso y sincero, sencillo e idealista, con cierto orgullo y agresividad. Por otra parte, la mujer fordiana es fuerte, buena madre de familia, hogareña –con grandes delantales y con los brazos en jarras en espera de su marido–, sensitiva y fiel y con un gran sentido religioso, no exenta de espíritu de lucha y cierto romanticismo de fondo. Tales heroínas –algunas lanzadas como “estrellas” por John Ford– han sido Maureen O’Hara, Joanne Dru, Linda Darnell, Corinne Calvet, Jane

Darwell, Constance Towers, Carroll Baker, entre otras. *Stars* de la pantalla –ellas y ellos– que vinieron a ser la “familia” fordiana.

Considerado como mejor creador de imágenes que de texto dialogado, a pesar de los detractores que tuvo en los últimos años –sería tachado de patriota, conservador y reaccionario– (fue reivindicado después, como Hitchcock y Hawks), la figura y la obra de John Ford –ganador de Oscars por sus retratos sociales *El delator* (1936), *Las uvas de la ira* (1940), *¡Qué verde era mi valle!* (1941) y la referida *El hombre tranquilo*– pertenecen ya a la historia y leyenda del pueblo norteamericano.

STAGECOACH



Stagecoach

Título español: *La diligencia*. Producción: Ford/Wanger, para United Artists (USA, 1939). Productor: Walter Wanger. Director: John Ford. Argumento: basado en la novela *The Stage of Lordburg*, de Ernest Haycox. Guión:

Dudley Nichols. Fotografía: Bert Glennon y Ray Binger. Música: Richard Hageman. Decorados: Alexander Toluboff y Wiard B. Ihnen. Montaje: Dorothy Spencer. Intérpretes: John Wayne (Ringo Kid), Claire Trevor (Dallas), Thomas Mitchell (Dr. Josiah Boone), John Carradine (Hatfield), Andy Devine (Buck), Louise Plat (Lucy Mallory), George Brancoft (Curly Gatewood), Donald Meek (Samuel Peacock). Blanco y negro - 93 min.

Auténtica obra maestra del Séptimo Arte. El cine sonoro y el género western se pueden dividir antes y después de *Stagecoach*. Los escenarios naturales del Monument Valley también han pasado a la historia gracias a este gran film.

Hacia 1880, una diligencia de la compañía Wells Fargo atraviesa los grandes espacios del Oeste americano. En ella viajan siete pasajeros de distinta condición: una chica de salón, un doctor alcoholizado, la esposa de un militar que está a punto de dar a luz, un jugador profesional, un banquero que ha escapado con el capital, un representante de whisky y el sheriff de la localidad. Durante el camino se les une Ringo Kid, que ha huido de la prisión y será arrestado por el representante de la ley. Pero la amenaza de los indios se cierne sobre ellos.

Cuando este clásico de la pantalla vio la luz, el cine del Oeste estaba en crisis: las cabalgadas por las praderas, heroicas pero superficiales, necesitaban una renovación. John Ford, que ya era un especialista del género durante la época muda (*El Caballo de Hierro*, 1924, fue su pieza mayor del film silente), llevó a cabo un giro esencial en los principios del sonoro. Sin abandonar los grandes espacios naturales, ni el héroe tradicional –sería el lanzamiento de John Wayne al estrellato–, el genial realizador creó con

esta película el denominado western psicológico o intimista, que perduraría hasta la etapa del *spaghetti-western* de los años 60, que inició la decadencia del memorable género.

El estudio de mentalidades que el maestro Ford ofrece en *La diligencia*, a modo de encuentro y convivencia de diversas clases sociales estadounidenses en un espacio cerrado y su evolución ante una situación-límite, dan al film un claro valor sociológico. El profesor José María Sesé lo comentaría con estos términos: "En ella la psicología individual y colectiva se complementan, apoyándose mutuamente; el grupo existe a través de los individuos y estos actúan en función del grupo. Así se nos revela a través de los actos, los gestos, las miradas..., el carácter de los personajes: personas aparentemente simplonas –en el fondo, auténticas personalidades–, que van desarrollando, de modo admirablemente sencillo, discursos morales acerca del hombre y sus complejidades, sobre el bien y el mal, sobre el amor y la tierra. Por la manifestación inconsciente de sus sentimientos, método psicológico característico de Ford, nos vamos apoderando de la historia"[4]. Con todo, algunos críticos coinciden en señalar *La patrulla perdida* (1934), del mismo Ford, como un antecedente de ese microuniverso aislado.

Además, con aquella obra se consolidan las constantes del western: la dama, el caballo, el arma, el valor, el sentido del deber, la amistad, la lealtad..., lo que incrementa el valor cinematográfico de su brillante narrativa, en cuidado blanco y negro, y con secuencias tan antológicas como el largo *travelling* o viaje de la cámara durante el emocionante ataque de los indios.

---

4 *El cine en 111 películas*, Madrid, Eiunsa, 1995, p. 121.

La diligencia tuvo algunos *remakes* o versiones imitadoras. Pero ninguno hizo más que copiar su título. Orson Welles afirmó haber visto este film 40 veces, antes de realizar su *Ciudadano Kane* un año después. Pero la Academia de Hollywood sólo le concedió dos Oscar: Mejor actor secundario (Thomas Mitchell) y Mejor música adaptada (Richard Hageman). Sin embargo, en la lista de los cien mejores filmes de la Historia del Cine –establecida por un centenar de críticos de todo el mudo, en el libro de John Kobal[5]– aparece el número 22.

5 *Las 100 mejores películas*, Madrid, Alianza, 2003.

8
King Vidor, George Cukor y Frank Capra

Otros maestros del cine norteamericano merecen un capítulo aparte, que seguidamente comentamos junto a una de las comedias más características de este período clásico.

KING VIDOR (1894-1982)



King Vidor

Fue un gran pionero y maestro del cine estadounidense. Nacido en Galveston (Texas), contribuyó al desarrollo del lenguaje fílmico, en cuanto a expresividad. De familia acomodada y origen húngaro, King Wallis Vidor había iniciado sus estudios en la Academia Militar de San Antonio, pero trabajaría como empleado en un cine. Entonces surgió su verdadera vocación al arte de las imágenes: rueda varios documentales en Nueva York, hasta que marcha a Hollywood con su joven esposa, que sería después la actriz Florence Vidor.

Sin embargo, su entrada en la Meca del Cine fue difícil, pues tuvo que trabajar de accesorista en un estudio, para pasar más tarde a regidor y a escribir 52 guiones. Pero su buen oficio como cineasta lo aprendió al lado de los maestros D. W. Griffith y Thomas H. Ince, como ayudante de dirección de la Triangle Film Corporation. En 1918 comienza a realizar películas hasta alcanzar fama mundial, transformándose en un innovador que cultivó la mayoría de géneros.

Vidor fue el máximo exponente del cine social norteamericano, con cuatro obras maestras: *Y el mundo marcha* (*The Crowd*, 1928), *¡Aleluya!* (1929), *La calle* (1931) y *El pan nuestro de cada día* (1934). Asimismo, realizaría películas bélicas tan famosas como *El gran desfile* (*The Big Parade*, 1925), comedias como *La que paga el pato* (1928), el film de espionaje *Camarada X* (1940), o los célebres westerns *Billy the Kid* (1930), *Duelo al sol* (1946) y *La pradera sin ley* (1955), la obra épico-monumental *Guerra y Paz* (1956), según la novela de Tolstoi; y la bíblica *Salomón y la reina de Saba* (1959), que rodó en España. Volvería a los temas sociales con *Un sueño americano* (*An American Romance*, 1944) y *El manantial* (1949), entre otros muchos títulos, alcanzando la cifra de 54 largometrajes como director.

King Wallis Vidor fue también un gran poeta de la pantalla. Sus obras son como pequeñas epopeyas, narradas a modo de poemas individuales y colectivos, en las que el aliento épico o lírico le imprimen un carácter muy personal. Concebidas con un ritmo violento, a veces tienden a ir de lo genial a lo excesivo, de la medida a lo desmesurado. Influido por el cine soviético, especialmente por Dovjenko –como se aprecia en *An American Roman-*

ce–, su brillante barroquismo lo concilia con la tragedia antigua, sobre todo en el mítico *Duel in the Sun* y *Pasión bajo la niebla* (1952).

Su obra describe la gesta del hombre libre, individualista pero solitario, que construye su vida, su obra y su nación. Por eso, King Vidor había logrado un cine genuinamente norteamericano, de características propias: unas veces valientes y disconformes; otras, sentimentales y románticas, que aportaban, sin embargo, soluciones utópicas y en ocasiones algo caducas. No obstante, el acento reivindicativo de algunos filmes estuvo también dominado por cierto conformismo. Era un cine épico que respondía al espíritu de su país, cuya sociedad describió minuciosamente en los diferentes ambientes y que supo pintar con la precisión de su genio creador.

Acusado de realizar películas de encargo y al servicio de una "estrella", en una entrevista personal, se defendió así sobre su trabajo en la industria norteamericana: "No recuerdo dificultades con las *stars*, pues yo casi siempre utilizaba gente nueva para crear nuevos artistas. En cuanto a la libertad, le diré que aquellos estudios de Hollywood eran lo suficientemente grandes como para permitirle a uno ser libre, moverse con plena independencia... Yo, habitualmente, ponía la idea y ellos me daban los medios técnicos, materiales, para trasladarla a la pantalla. La verdad es que muchas películas me salían de dentro, mientras otras me las encargaban para una actriz en concreto. En Hollywood, desengañémonos, se ha trabajado siempre así. Por eso mi trilogía sobre la guerra (*El gran desfile*), el trigo (*El pan nuestro de cada día*) y el acero (*Un sueño americano*) la pagué con dinero prestado".

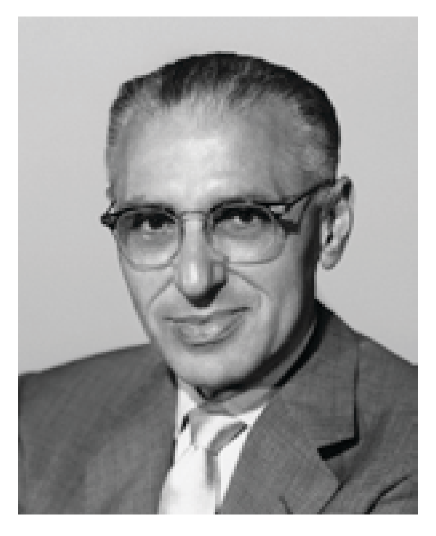
Y al plantearle cuestiones sobre dos obras cumbres de su época muda, comentó algunas ideas definitorias de la postura que mantenía como autor: "*The Big Parade* fue un film totalmente antibélico. Mis ideas en aquellos años eran antibelicistas, aunque menos que ahora. Sin embargo, también había propaganda americana; entonces era necesaria. En cambio hoy –me comentaba durante el Festival de San Sebastián, en 1971– el odio a la guerra es muy fuerte, a medida que el sentido nacionalista y triunfalista ha descendido. *The Crowd* fue una evolución de *El gran desfile*, en la que el protagonista reacciona ante los acontecimientos de la sociedad. Así, parte de mis películas mostraban las vicisitudes cotidianas del hombre corriente. Por eso cogía a artistas desconocidos. Y el protagonista era el punto central de la película, quien exponía sus ideas, que a veces eran las mías. No hay conformismo en mis filmes, se lo aseguro. Creo simplemente en la integridad del individuo. Creo que el hombre en su interior se da cuenta de que ha de cumplir cierta misión de elevación. Y estoy convencido de que una película que enseñara al individuo que no está solo en su búsqueda de la vida eterna sería recibida con el corazón abierto en todas partes"[1].

Considerado como uno de los pocos realizadores que imprimió a la superproducción hollywoodiense un cariz netamente intimista y personal, este inolvidable pionero del cine norteamericano no pudo seguir realizando filmes argumentales desde 1959, por falta de confianza de los productores. En los últimos años, tras varios proyectos frustrados, se retiraría prematuramente, dedicándose a la pintura y la filosofía. También dirigió dos cortos experimentales: *Truth and Illusion: An Introduction to Metaphy-*

1 Cfr. J. M. Caparrós Lera, *Una historia del cine a través de ocho maestros*, Madrid, Eiunsa, 2003, cap. 2: "King Vidor. Del nacimiento del sonoro al esplendor de Hollywood", pp. 35-51.

sics 1966) y *Metaphor* (1979). Un año antes, recibiría un Oscar especial por su contribución al Séptimo Arte. Profesor de cine en la Universidad del Sur de California, sus valiosos archivos personales fueron donados a la University of Texas at Austin.

GEORGE CUKOR (1899-1983)


George Cukor

Destacó como maestro de la comedia americana. Nacido en Nueva York, en el seno de una familia acomodada de origen húngaro, antes de dedicarse al cine había estudiado Leyes y triunfado como actor y director teatral en los años 20. Cultivador de todos los géneros, está considerado como un discípulo de Ernst Lubitsch.

Tras abandonar los escenarios de Broadway, George Cukor se estableció en Hollywood como dialoguista del naciente film parlante, sobresaliendo en este cometido con la pacifista *Sin novedad en el frente* (Milestone, 1930). En la Meca del Cine, colaboraría con el referido Lubitsch (1930-1932), y después realizó numerosas películas de desigual valor, pero también obras maestras con las que pasaría a la historia.

Culto y modesto, lúcido y honrado como creador, Cukor trabajó siempre en equipo, rodeándose de espléndidos colabora-

dores a los que daba entera libertad. Aunque no se autoconsideraba autor, creó un género muy personal de comedias irónicas, dramáticas y sentimentales. Despuntó también como adaptador de grandes clásicos de la Literatura, como *David Copperfield* (1935) y *Margarita Gautier* (1936), según *La dama de las camelias* de Dumas, y del Teatro, como *Romeo y Julieta* (1936) y *My Fair Lady* (1964, su Oscar como director), inspirado ahora en *Pygmalion*.

George Cukor tenía un estilo elegante y refinado, aunque a veces fuera algo distante. Alcanzó notoriedad sobre todo como director de actrices: desde su habitual Katharine Hepburn (*Las cuatro hermanitas*, 1933; *La gran aventura de Silvia*, 1935; las magistrales *Historias de Filadelfia*, 1940; y *La costilla de Adán*, 1949) hasta la inolvidable Greta Garbo (la citada *Margarita Gautier* y *La mujer de las dos caras*, 1941), pasando por otras "estrellas" como Claudette Colbert (*Zazá*, 1939), Joan Crawford (*Mujeres*, 1939; *Un rostro de mujer*, 1941), Ingrid Bergman (*Luz que agoniza*, 1944), Judy Holliday (*Nacida ayer*, 1950; *Chica para matrimonio*, 1952), Judy Garland (*A Star is Born*, 1954), Ava Gardner (*Cruce de destinos*, 1956), Sophia Loren (*El pistolero de Cheyenne*, 1960), Marilyn Monroe (*El multimillonario*, 1960), Audrey Herburn (la mencionada *My Fair Lady*) y Maggie Smith (*Viajes con mi tía*, 1973).

Asimismo, Cukor impulsó a muchos actors célebres, como Spencer Tracy, Charles Boyer, Ronald Colman, Robert Taylor, Cary Grant, James Stewart y los británicos James Mason, Stewart Granger y Laurence Olivier, entre otros. Había preparado e iniciado el rodaje como director de *Lo que el viento se llevó* (1939), film del que sería apeado al chocar con Clark Gable y firmaría al final Victor Fleming.

Su universo fílmico se hallaba edificado en el conocimiento y exploración del mundo femenino, en el cual dio muestras de una intuición y sensibilidad realmente extraordinarias. La preocupación de Cukor fue –escribiría José Luis Guarner– "la de reflejar los diversos matices del comportamiento humano en lo más profundo y lo más superficial; todos sus films son, pues, una síntesis de la comedia, el drama y la tragedia".

Autor de films-espectáculo de gran riqueza visual y musical, el mundo del cine sería retratado y vapuleado en *Hollywood al desnudo* (1932) y la referida *Ha nacido una estrella*. "En Europa, un director está mucho mejor considerado. En Hollywood, cuando uno acaba un film todo el mundo se cree capacitado para dar su opinión", dijo. Murió en Los Ángeles, en 1983; poco antes había realizado su postrera película: *Ricas y famosas* (1981), con Jacqueline Bisset y Candice Bergen como grandes protagonistas.

En suma, en la obra de George Cukor se aprecia una fuerza dramática fuera de lo común, con gran dominio del color y suntuosidad en la puesta en escena.

FRANK CAPRA (1897-1991)



Frank Capra

Otro maestro de la comedia social norteamericana. Emigrante italiano e hijo de campesinos (había nacido en Palermo), trabajó en mil y un oficios para pagarse los estudios de Ingeniería Química en el prestigioso Instituto de Tecnología de California. Católico y populista, se distinguió por su defensa de los derechos humanos y de la libertad individual.

Debutó en el cine en 1922, con un corto basado en un poema de Kipling *The Ballad of Fultah Fisher.* Trabajaría como montador y documentalista antes de incorporarse a los estudios de Mack Sennett, donde llegó a dirigir algunas de las más famosas películas de Harry Langdon: *El hombre cañón* (1926), *Sus primeros pantalones* (1927) y otras. En Nueva York, realiza la comedia *Los tres papás* (1927), en la que debutó Claudette Colbert. De regreso a Hollywood, se incorpora al naciente cine sonoro, haciendo famosa a la actriz Barbara Stanwyck con cuatro películas. Esta colaboración Capra-Stanwyck se reanudaría con su magistral *Juan Nadie* (1941), al lado del galán Gary Cooper. De ahí que pronto Frank Capra no sólo destacara como un gran impulsor, sino también como "descubridor" de *stars*: desde Katharine Hepburn a las mencionadas Claudette Colbert y Barbara Stanwyck, pasando por galanes como Clark Gable, Spencer Tracy, James Stewart y el citado Cooper.

En 1934, el aún joven Capra obtuvo su primer gran éxito con *Sucedió una noche*, cinta que recibió los Oscars más importantes de la Academia de Hollywood. Una ingeniosa comedia de enredo, magistralmente interpretada por la pareja Gable-Colbert y que constituyó una indiscutible muestra de su categoría artística y humana como autor. A este film mítico le siguieron otras comedias célebres: *El secreto de vivir* (1936), *Vive como quieras* (1938) y *Caballero sin espada* (1939), las dos últimas interpretadas por James Stewart. Era la época de la Depresión, y sus películas no sólo retrataban cierto *American Way of Life*, sino que ayudaban a los espectadores a evadirse en esos años difíciles, "soñando despiertos" y olvidando sus duros problemas cotidianos, a través de la fantasía y el sentido del humor. Por eso el propio Frank Capra declaró: "Toda mi carrera ha consistido en hacer filmes en los que me reía de nosotros mismos (y de mí mismo); lo cual es posiblemente la razón por la que todas mis películas, con una excepción (*Horizontes perdidos*), han sido sobre el pueblo americano. Conozco a los americanos mejor que la gente de cualquier otro país y conociéndoles mejor a ellos creo que sé de qué se ríen y de qué debería reírse uno mismo".

Con este espíritu abierto y desenfadado, realizaría sus nuevas obras maestras: *Arsénico por compasión* (1944), con Cary Grant, y *¡Qué bello es vivir!* (1946), un inolvidable canto a la amistad y bondad humanas que refleja ciertas mentalidades y la vida cotidiana de la gente sencilla. Una de las características de su obra fue también la capacidad de superación y redención a través del espíritu individual del americano medio que simboliza a todos los Estados Unidos.

Tras dos períodos como documentalista, con su famosa serie de propaganda *Why We Fight*, dirigió la película de crítica social

State of the Union (1948), donde trata de la integridad y la corrupción política, que le acarrearía muchos problemas. Sus postreras obras importantes, *Millonario de ilusiones* (1959) y *Un gángster para un milagro* (1961), confirmarían su postura como creador: "El sentido de un film no está en su verdad o en su falsedad, sino en su permanencia como idea y en su popularidad de cara al público. Se le puede considerar menos como un espejo de la vida que como un documental de psicología humana, un testigo del espíritu popular", manifestó el propio Capra.

El cine idealista y humanitario de Frank Capra siempre ensalzó al hombre y la mujer corrientes, por medio de unos personajes en su mayoría ejemplares. Persona de profundas convicciones, al ver que el público moderno y los productores ya no le entendían, supo retirarse a tiempo. Es obvio, pues, que este maestro del cine norteamericano construyó una obra testimonial, de gran valor histórico y sociológico, que ha pasado a la posteridad.

IT'S A WONDERFUL LIFE!



It's a Wonderful Life!

Título español: *¡Qué bello es vivir!* Producción: Liberty Films, para RKO (USA, 1946). Productor: Frank Capra. Director: Frank Capra. Argumento: basado en el relato *The Greatest Gift*, de Philip von Dooren Stern. Guión: Frances Goodrich, Albert Hackett y Frank Capra. Fotografía: Joseph Walker y Joseph Biroc. Música: Dimitri Tiomkin. Decorados: Jack Okey y Emil Kuri. Montaje: William Hornbeck. Intérpretes: James Stewart (George Bailey), Donna Reed (Mary Hatch), Lionel Barrynore (Henry F. Potter), Thomas Mitchell (Tío Willy), Henry Travers (El Ángel Clarence), Gloria Grahame (Violet Bick), Samuel S. Hindws (Sr. Bailey), Frank Faylen (Ernie), Beulah Bondi (Sra. Bailey). Blanco y negro - 129 min.

Es una de las películas más emblemáticas del maestro Frank Capra, el cineasta que mejor difundió el *American Way of Life* y ayudó con sus comedias sociales a levantar el ánimo del público estadounidense que padecía la Gran Depresión.

En la localidad de Bedford Falls, la familia Bailey está enfrentada con el propietario del único banco del lugar. Cuando el agobiado hijo mayor, George Bailey, decide suicidarse –para que los suyos cobren la póliza de seguro–, baja un Ángel del cielo –Clarence, quien tiene que hacer una buena obra para conseguir sus alas– y logra evitarlo. Clarence enseñará a George lo que sería la sociedad que le rodea sin él.

"Idealismo es el calificativo –escribe el ensayista Fernando Alonso Barahona– que suele acompañar no sólo a *¡Qué bello es vivir!* sino a la mayoría de las obras de Capra (...) Pero, por debajo del mensaje de solidaridad y optimismo que presenta la película, subyace una profunda reflexión antropológica: cada vida individual no sólo tiene valor intrínseco en sí, sino que no podemos

alterar una de ellas sin que se alteren también las vidas que les rodean. El yo de cada cual va íntimamente unido a sus circunstancias –personales, familiares o sociales–; por ello, cuando George Bailey contempla cómo hubiera sido el mundo de no haber nacido él, se encuentra con un mundo diferente, muy cambiado, y se da cuenta de su propia importancia, de su propia dignidad"[2].

Por su parte, el especialista Augusto M. Torres comentaría la obra de este autor en los siguientes términos: "Planteadas en un contexto sociopolítico tan definido como el existente en Estados Unidos en los años anteriores a la Segunda Guerra Mundial, desarrollan imposibles utopías con cierto sabor a ideología *boy-scout*, donde sencillos ciudadanos se enfrentan con éxito a poderosas instituciones, a medio camino entre el cuento y la crítica social. El secreto de Capra reside en que, en el fondo, siempre está contando su vida, la historia del pobre siciliano que llega a convertirse en millonario norteamericano gracias a su esfuerzo y la ayuda de su familia, y además sabe contarla muy bien"[3].

Pocos filmes, pues, han gozado de tanto fervor del público como *It's Wonderful Life!*, que cada Navidad se emite por las televisiones del mundo occidental. Ante las descalificaciones ideológicas de cierto sector intelectual, el propio Capra respondería así:

"No estaba destinada a las críticas embotadas o a los intelectuales. Era mi estilo de película y estaba destinada a mi estilo de público... Era una película que decía a los que habían perdido la alegría de vivir, a los que habían perdido el valor, a los que habían

2 *Las Obras Maestras del Cine*, Barcelona, Royal, 1994, pp. 94-95.

3 *El cine norteamericano en 120 películas*, Madrid, Alianza, 1992, p. 147.

perdido las ilusiones, al borracho, al drogado, a la prostituta, a los que estaban entre rejas y a los que estaban detrás del telón de acero ¡que ningún hombre es un fracasado! Enseñaba a los retrasados de cuerpo y mente, a las hermanas mayores condenadas a convertirse en solteronas y a los hijos mayores condenados a unas labores agotadoras y sin futuro que una vida humana es el contacto con una serie de otras vidas humanas. Y que sin él, la vida sería un vacío terrible." (Ver su valiosa autobiografía, *Frank Capra. The Name Above the Title*, 1971).

9
Star-System y los Oscar

Por otra parte, esta época de Hollywood constituyó también los años dorados del *star-system*; fabricación de "estrellas" y "astros" de cara a llamar la atención del público universal. Y con ello se estableció definitivamente la larga etapa en que la gente iba al cine a ver tal y cual artista famoso y no a ver la película en sí, llegando incluso a identificarse y "soñar" con esta o aquella *star* (proliferan al mismo tiempo las revistas de cine, con la vida de los artistas)[1].

Como ejemplo más representativo del *star-system* hollywoodiense cabe comentar la "guerra" de los productores por medio de las citadas Greta Garbo (*Mata Hari*, *Gran Hotel*, *La reina Cristina de Suecia*, *Ana Karenina*, *Maria Walewska*, *Margarita Gautier*) y Marlene Dietrich (*Marruecos*, *Deseo*, *El expreso de Shanghai*, *Capricho imperial*, *El jardín de Alá*), con tipos verdaderamente antagónicos que dieron mucho dinero; y galanes tan agraciados y conquistadores como Robert Taylor y Clark Gable, "el rey".

---

1 Vid. Alexander Walker, *Las estrellas. El fenómeno de Hollywood*, Barcelona, Anagrama, 1974; el clásico del antropólogo Edgar Morin, *Las Stars*, Barcelona, Dopesa, 1973; y R. Dyer, *Las estrellas cinematográficas. Historia, ideología, estética*, Barcelona, Paidós, 2001.

Aunque Gable ya estaba consagrado, al final de la década de los cuarenta protagonizó la inolvidable película *Lo que el viento se llevó* (1939), el comentado film imperecedero, que continúa manteniendo el récord mundial de taquilla –en cifras relativas– con sucesivas reposiciones y diez Oscar en su haber.

Y ya que mencionamos los codiciados premios de la gran Meca del Cine, cabe reseñar en este apartado el nacimiento de tales galardones: las codiciadas "estatuillas doradas" –no de oro–, que proporcionan enormes beneficios a los filmes y artistas premiados. Aunque la primera concesión data de 1928, el Oscar tuvo su origen un año antes, cuando el 11 de mayo de 1927 se reunieron 36 prohombres de Hollywood en el Hotel Roosevelt de Los Ángeles y fundaron la hoy célebre Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas, de la Meca del Cine. Entre aquellas figuras estaban Douglas Fairbanks, Mary Pickford, Harold Lloyd, como actores; Cecil B. De Mille, Raoul Walsh y Henry King, entre los directores; y Jack Warner y Louis B. Mayer, entre los productores. Al parecer los principios fundacionales eran altruistas: alentar cuantas innovaciones contribuyeran a mejorar la industria cinematográfica, técnica y estéticamente. Y con tal fin, se pensó en conceder anualmente una serie de recompensas a quienes más se hubieran distinguido en la consecución de aquellos postulados. Por tanto, en esa reunión fundacional ya se ideó la famosa estatuilla dorada, creada por el director artístico Cedric Gibbons y moldeada por el escultor George Stanley[2].

---

2 Cfr. H. Alsina Thevenet, *Cine sonoro americano y los Oscars de Hollywood: 1927-1985*, Buenos Aires, Corregidor, 1986; J. Osborne, *60 Years of Oscar*, New York, Abbeville Press, 1989; J. L. Mena, *Todo sobre el "Oscar"*, Madrid, Aguilar, 1988; y Conrado Xalabarder, *Enciclopedia de los Oscar*, Barcelona, Ediciones B, 1996.

En la actualidad el Oscar se ha transformado en un mito, no libre de presiones e intereses. Pero ese "mito" de Hollywood sigue funcionando: el público se siente fascinado por los galardones y llena las salas donde se proyectan las películas premiadas. Y los profesionales del cine continúan palpitando por la obtención de la estatuilla; si bien la crítica especializada presta mayor atención a un festival o certamen cinematográfico que al *boom* sensacionalista de los premios de Hollywood. (Ver anexo final).



Spencer Tracy y Katharine Hepburn

Aun así, los preciados Oscar están íntimamente relacionados con el *star-system* de la Meca del Cine, cuyos principales artistas reciben el parabién de la industria y el refrendo del gran público mundial. De ahí el reconocimiento de "héroes" tradicionales y ejemplares como Gary Cooper, Spencer Tracy y James Stewart, o "comediantes" como Katharine Hepburn, Cary Grant y Bette Davis, por no hacer exhaustiva la lista. No obstante, vale la pena consignar que tal sistema de "fabricación de estrellas" fue muy artificial, llegando incluso a engañar al público –caso Rock Hudson, muchos años después– y a contribuir a la destrucción moral de "vedettes" (Marilyn Monroe es el ejemplo más patente).



Bette Davis

Prácticamente como reacción al *star-system*, en 1947 se creó la Escuela de Arte Dramático *Actor's Studio*, de Nueva York, impulsada por Elia Kazan y Lee Strasberg, que seguiría el método Stanislavsky. Sus enseñanzas influirían en la mayoría de los jóvenes actores norteamericanos y hasta europeos, renovando el estilo de interpretación. Entre los profesionales formados con este "método" cabe destacar a Marlon Brando, Paul Newman, Montgomery Clift, Anthony Franciosa, Karl Malden, Rod Steiger, Nathalie Wood, Lee Remick, Shelley Winters, Joanne Woodward, Eva Marie Saint, Carroll Baker, Ben Gazzara, Jack Palance... y el "ídolo" pronto desaparecido James Dean, que dieron a Hollywood unas creaciones verdaderamente inconfundibles[3].



Actor's Studio

3 Vid. Lee Strasberg, *L'Actor Studio et le Méthode. La reve d'un passion*, Paris, Interditions, 1988.

WILLIAM WYLER (1902-1981)



William Wyler

Fue un clásico del cine americano y uno de los mejores cineastas comerciales del Séptimo Arte. De origen suizo (había nacido en Mulhouse), estudió en Lausana y París, donde cursó violín en el Conservatorio de Música.

Con ciertas dificultades para sobrevivir, su tío Carl Laemmle le contrata para trabajar como publicitario en la Universal. Trasladado a la Meca del Cine, comienza como ayudante de montaje y director de cortos en 1925, algunos interpretados por Harry Carey, así como realizador de filmes mudos de la serie B. Tras aprender bien el oficio, se transformaría en un sólido director de la época dorada de Hollywood, cuyo culmen como creador lo alcanzó para los especialistas entre 1936 y 1946, con el operador Gregg Toland como colaborador.

Demostró ser un gran adaptador de obras célebres: *Esos tres*, *Punto muerto*, *La loba*, de Lillian Hellman; *La heredera*, de Henry James; *Cumbres borrascosas*, de las hermanas Brönte... Notable escritor cinematográfico, evidenció sus cualidades y limitaciones como autor en los más diversos géneros, como cabe apreciar en el western psicológico *El forastero* (1940) y la epopeya del Oeste *Horizontes de grandeza* (1958), en la denuncia social *Dead End* (1937), o el bíblico-histórico *Ben-Hur* (1959); en las comedias *Vacaciones en Roma* (1953) y *Cómo robar un millón y...* (1966), destacando también con el melodrama musical *Funny Girl* (1968) y los retratos críticos de la sociedad norteamericaca *Desengaño* (1936), *Jezabel* (1938) *La señora Miniver* (1942), por no citar más. Durante la II Guerra Mundial alcanzaría el grado de Mayor en las Fuerzas Aéreas y rodó numerosos documentales de propaganda como *The Memphis Belle*, *The Fighting Lady* y *Thunderbolt*. Pero su obra maestra fue *Los mejores años de nuestra vida* (1946), que narra el regreso y difícil adaptación a la vida cotidiana de los excombatientes USA, con la que sería premiado nuevamente con los Oscar de Hollywood.

Su lenguaje era eminentemente visual, pues tenía un gran dominio del ritmo y el montaje. Además de sus aportaciones estilísticas con el plano-secuencia y la profundidad de campo, que influirían en Orson Welles, y el excelente estudio de caracteres, Wyler destacaría por la dirección de actrices: desde Bette Davis, Olivia de Havilland, Merle Oberon, Teresa Wright, Greer Garson..., hasta Jennifer Jones, Audrey Hepburn y Barbra Streisand. Y también por su gusto por los espacios cerrados, como se aprecia en *Brigada 21* (1951) y *Horas desesperadas* (1955), al tiempo que se dijo de él que “jamás ha realizado una película mala”.

Tachado de artesano y academicista, de esquemático y superficial, el ocaso de este criticado maestro se comprobó con su postrera realización, *No se compra el silencio*, que incurrió en las concesiones erótico-violentas del cine contemporáneo. Retirado desde 1970, William Wyler, junto a su coetáneo y también discutido Billy Wilder, era el realizador que más estatuillas doradas había acumulado en su carrera.

THE BEST YEARS OF OUR LIVES



The Best Years of Our Lives

Título español: *Los mejores años de nuestra vida*. Producción: Samuel Goldwyn, para RKO Pictures (USA, 1946). Director: William Wyler. Argumento: basado en la novela en verso *Glory and Me*, de MacKinlay Kantor. Guión: Robert E. Sherwood. Fotografía: Gregg Toland. Música: Hugo Friedhofer. Música: Emil Newman. Decorados: Perry Fergurson, George Jankins y Julia Heron. Montaje: Daniel Mandell. Intérpretes: Myrna Loy (Millie Stephenson), Fredric March (Al Stephenson), Dana Andrews (Fred Derry), Teresa Wright (Peggy Stephenson), Virginia Mayo (Mary Derry), Cathy O'Donnell (Wilma Cameron), Harold Russell (Homer Parrish), Hoagy Carmichael (Butch Engle), Steve Cochran (Cliff). Blanco y negro - 182 min.

Estamos ante un film que recibió casi todos los parabienes de la crítica y del público, y el cual ha aguantado el paso del tiempo. Es más: difícilmente se puede entender la mentalidad de esa época de posguerra en América sin la visión de esta obra maestra del cine.

Una vez terminada la II Guerra Mundial, Homer, Fred y Al –de diferentes clases sociales– vuelven al hogar. Los tres se encuentran en el avión que les conduce a sus casas de Boone City, y todos temen el regreso, su readaptación tras la contienda bélica. Homer, que ha perdido los dos antebrazos cuando su barco fue atacado por un submarino, no sabe cómo le acogerá su novia, Wilma; Fred, que sufre continuas pesadillas en las que ve cómo su avión es derribado, no se aviene con su frívola mujer, Mary, y parece encontrar consuelo en Peggie, la hija de Al; mientras la mujer de éste, Millie, no acaba de adaptarse a la vida con su marido, que bebe mucho, y no ve con buenos ojos que Peggie pueda romper el matrimonio de Fred. Durante la boda de Homer y Wilma, que acepta la incapacidad física de éste, Fred ya se ha divorciado de Mary y encontrado trabajo. El intercambio de miradas entre Peggy y Fred, ante la presencia de Al y Millie, apunta el deseo de aquéllos de unir sus vidas.

Aunque *Los mejores años de nuestra vida* no se vio libre de "sospechas" por parte del temido Comité de Actividades Antiamericanas (HUAC), cuando Samuel Goldwyn se enteró de que la HUAC estaba planteándose "estudiar" algunas escenas de la película, amenazó con hacer públicas sus opiniones sobre la "caza de brujas" (y el duro magnate de Hollywood, de origen judío, no era precisamente sospechoso de comunista); firme postura que contribuyó a que el Comité renunciase a esa investigación. Asimismo,

la censura de los productores planteó algunos problemas morales; pues la hija del sargento se enamora del capitán, a pesar de estar casado. Pero Goldwyn tampoco hizo caso. Al principio, los cines no quisieron estrenarla, debido a su realismo y excesivo metraje, pero finalmente se presentaría en Nueva York, el 22 de noviembre de 1946, con enorme éxito. Y la Meca del Cine la colmó con sus preciadas estatuillas. Tan sólo durante el primer año de exhibición, el film obtuvo un rendimiento de más de diez millones de dólares (de un costo de 2.100.000).

Sin embargo, no todo fueron alabanzas para la película de William Wyler, acusándole de no haber evitado los clichés y que sus conclusiones eran demasiado predecibles. El final optimista también fue criticado por los grupos de izquierda. Con todo, un colega de su autor –Billy Wilder– manifestó: "*Los mejores años de nuestra vida* es la película mejor dirigida que he visto en mi vida". A ello también contribuyó el espléndido cuadro interpretativo y la cuidada fotografía de Gregg Toland, el habitual operador de Wyler y genial cámara del también mítico *Ciudadano Kane*, quien precisamente con el presente film concluyó su trabajo con este realizador.

Melodrama emocional, la magistral obra de William Wyler evidencia con creces una problemática tremendamente humana: la amargura y el dolor, la perplejidad y la comprensión, la ternura y la incertidumbre, las tensiones anímicas y la compasión, las inquietudes sociales y la frustración.

Por su parte, el especialista John Kobal resumiría así este gran film: "No hay duda de que *Los mejores años de nuestra vida*

fue sincera en cuanto a las emociones que provocó en el público de la época; es incuestionable que es una muestra tan excelente de la habilidad cinematográfica norteamericana como, por ejemplo, *Casablanca* o *Cita en San Luis*, o cualquiera de las películas anteriores dirigidas por William Wyler, cuya meticulosidad era legendaria y que repetía toma tras toma hasta que estaba seguro de que la escena estaba bien... Sigue habiendo la pérdida de alegría que puede encontrarse en una inocencia casi documental que permitió a la gente de una nación pensar que todo lo que decía su gobierno, y les decía que hiciesen, era la verdad y era correcto. Realmente –concluye– esos fueron los mejores años de sus vidas".

10
Los maestros Raoul Walsh y Billy Wilder

Otros dos grandes cineastas del período clásico norteamericano vamos a reseñar aquí, junto a una película clave de la época de oro de Hollywood.

RAOUL WALSH (1887-1980)



Raoul Walsh

Considerado como un "honorable obrero" de Hollywood, en realidad fue un maestro del Séptimo Arte, que cultivaría todos los géneros con un excelente sentido de la narrativa fílmica.

Nacido en Nueva York, de origen irlandés y español, cursó estudios en la Universidad de Seton Hall y Arte Dramático con Paul Amstrong (1910-1912). Pintor y compositor, se inició como actor y ayudante de David Wark Griffith (en *El nacimiento de una nación*, interpretó al asesino de Lincoln, John Wilkes Booth), de quien sería heredero.

Además de realizador de cortos, fue guionista y director para William Fox desde 1915. Su ópera prima como autor data de un año antes, cuando codirigió con Christy Cabanne un film sobre Pancho Villa.

Este gran pionero del cine americano realizó más de un centenar de películas, las primeras de la época muda protagonizadas por su hermano George Walsh. Pero se hizo mundialmente famoso con *El ladrón de Bagdad* (1924), que interpretara y diseñara Douglas Fairbanks. En este film ya destacó por su dominio visual y perfección de los trucos, al que seguirían memorables clásicos del cine silente y sonoro: los westerns, como su magistral y restaurado *La gran jornada* (*The Big Trail*, 1930), el mítico *Murieron con las botas puestas* (1941), la epopeya *Una trompeta lejana* (1964), las películas de aventuras y hazañas de corsarios, como *El hidalgo de los mares* (1951), *El pirata Barbanegra* (1952) y *Los gavilanes del estrecho* (1953), los filmes bélicos *El precio de la gloria* (1926), *Objetivo Birmania* (1944) y *Más allá de las lágrimas* (1955), los melodramas y policíacos *El último refugio* (1941) y *Al rojo vivo* (1949), con el gran James Cagney como protagonista; o el biográfico *Gentleman Jim* (1942) y el bíblico-espectacular *Esther y el rey* (1960), entre otros. Raoul Walsh demostró en todos ellos que sabía contar muy bien una historia.

Fecundo y de obra desigual, con un prodigioso sentido creador de la acción, el ritmo y la economía narrativa, uniría su capacidad de inventiva de gestos y alegorías con la precisión en la puesta en imágenes y solidez técnica, utilizando con acierto el blanco y negro, el color y los diversos formatos. Tuvo un estilo irónico y emotivo, simbólico y elocuente, con gran fuerza dramática y violencia épica. Incurría, a veces, en largos monólogos y escenas de cierto tono teatral, donde la amargura y el individualismo hacían acto de presencia. Enamorado de la Naturaleza, fue un sensible paisajista, que supo mostrar como pocos la serenidad del mar y de la noche.

Aunque dominaba el film-espectáculo como pocos, sería acusado de artesano, ecléctico y de tener poca ambición intelectual. No obstante, el especialista galo Alain Masson lo defendería así: "Walsh sabe dar una forma perfectamente individualizada a las situaciones más conocidas. Esto explica el éxito de una crónica como *Strawberry Blonde* o la fuerza de las escenas de acción de la mayoría de sus películas. Pero el objeto final de todos sus desvelos, ¿no es la libertad?"[1].

En realidad, Raoul Walsh fue un notable escritor de imágenes y un prolífico trabajador que reflejaría con su cine la mentalidad del pueblo norteamericano. Retirado desde 1964, había sido también productor, escribió una novela del Oeste (*La ira de los justos*) y publicó sus reveladoras memorias, que son valiosas fuentes coetáneas de toda una época: *La vida de un hombre. La edad de oro de Hollywood* (*Each Man in His Time*, 1974)[2].

1 Cfr. *Diccionario del Cine*, cit, p. 796.

2 Vid. también el reciente libro de Marilyn Ann Moss, *Rauol Walsh. The True Adventures of Hollywood's Legendary Director*, Lexington, The University Press of Kentucky, 2011.

BILLY WILDER (1906-2002)



Billy Wilder

Maestro de la comedia corrosiva y de enredo, fue uno de los grandes cultivadores del cine de géneros. De origen judío (había nacido en Viena), era periodista a mediados de los años 20 en su ciudad natal y en Berlín, trabajando como cronista deportivo, de sucesos y crítico de cine. Después, cursó Derecho y se dedicó a la danza antes de empezar a escribir guiones para la productora alemana UFA.

Con la llegada del nazismo, emigra a París donde debuta como director con *Curvas peligrosas* (1934). Llamado por Joe May, en 1934 se instalará en Estados Unidos. Iniciaría su trabajo en la Meca del Cine al lado de los exiliados y de Lubitsch, de quien puede considerarse discípulo, trasplantando también el vodevil europeo a USA. Dialoguista y ayudante, no empieza como realizador en el cine sonoro hasta 1942, tras el éxito de su guión de *Ninotchka* para Ernst Lubitsch. Pronto alcanzaría notable prestigio por su polifacética labor fílmica: la primera comedia *El mayor y la menor* (1942), el film bélico *Cinco tumbas al Cairo* (1943), el cine

“negro” con *Perdición* (1944), y su primer éxito internacional *Días sin huella* (1945). Títulos celebrados en los que ya se hizo patente su acidez crítica y pesimista ante situaciones planteadas en climas morales sórdidos.

Sin embargo, la sátira de Wilder poseía la suficiente dosis de desenfado para divertir al espectador. Su actitud irónica –heredada del referido Lubitsch– iba unida a un romanticismo muy europeo, sazonada por el tono humorístico y frívolo que le caracterizaba como autor. De ahí que sus comedias de costumbres, realistas y ligeras, hayan sido aplaudidas por todos los públicos: *Sabrina* (1854) y *Arianne* (1957), con Audrey Hepburn como gran protagonista, junto a William Holden-Humphrey Bogart y Gary Cooper-Maurice Chevalier como “partenaires”, respectivamente; *La tentación vive arriba* (1955) y *Con faldas y a lo loco* (1959), interpretadas por Marilyn Monroe; y, más especialmente, *El apartamento* (1960), *Uno, dos, tres* (1961), *Irma la Dulce* (1963), *Bésame, tonto* (1964) y *En bandeja de plata* (1966), con sus habituales Jack Lemmon, Walter Matthau y Shirley MacLaine, entre otros.

En estas muestras del arte cinematográfico wilderiano aparecía la postura vitalista del realizador vienés. No parece que se le pueda definir como un “clásico” o innovador fílmico, porque era simplemente un tradicionalista de la industria hollywoodiense que, incluso en los momentos de crisis de producción, seguiría trabajando como director. Billy Wilder compuso sus películas con guiones y tramas muy “preparados”, con cierta tendencia al efecto dramático y al golpe de gracia picaresco, con una mordacidad teñida de tristeza y, a veces, de amargura, con *gags* más verbales que visuales, como se evidencia en *La vida privada de Sherlock*

Holmes (1970), *¿Qué ocurrió entre mi padre y tu madre?* (1972) y *Primera plana* (1974).

Aunque su postura romántico-vitalista le haciera aparecer como contrario a toda norma moral, también Wilder moralizó desde su prisma crítico. Así, propagaba una "buena vida" de cortos alcances, propia del hombre que está de vuelta de todo. Por ello y con frecuencia, sus fábulas fílmicas no pretendieron luchar contra la sociedad que satiriza o denuncia: el mundillo cinematográfico, en *El crepúsculo de los dioses* (1950); la prensa amarilla, en *El gran carnaval* (1951); el conflicto bélico, en *Traidor en el infierno* (1953); o la Guerra Fría, en la citada *Uno, dos, tres*. Acusado de cínico, su mentalidad pragmática le impedía crear ídolos, pero en ocasiones no encontró más salida que el escapismo superficial o el *laissez faire* de los instintos por vía sentimental. Tachado asimismo de vulgar y comercial, apuntaba que casi todos los móviles humanos se reducen al sexo y al dinero.

La solidez narrativa de su cine, que supo evocar el contexto sociopolítico norteamericano con precisión, se reafirmó con una espléndida dirección de actores: Marlene Dietrich, Kirk Douglas, Charles Laughton, Tyrone Power..., aparte de los antes citados. El tono costumbrista hace también de la obra wilderiana el testimonio de una época, que a la vez coincide con los años de esplendor de Hollywood que él ayudaría a popularizar mundialmente. Con un gran uso de la pantalla grande, fue el autor de todos sus guiones, con la colaboración de Charles Brackett hasta 1950 y del premiado I. A. L. Diamond desde 1959. Había manifestado: "Tengo 10 mandamientos. Los nueve primeros son no aburrirás; el décimo es tendrás el derecho del montaje final".

SUNSET BOULEVARD



Sunset Boulevard

Título español: *El crepúsculo de los dioses*. Producción: Paramount (USA, 1950). Productor: Charles Brackett. Director: Billy Wilder. Guión: Billy Wilder, Charles Brackett y D. M. Marshman, Jr. Fotografía: John F. Seitz. Música: Franz Waxman. Decorados: Hans Dreier y John Meehan. Montaje: Doane Harrison y Arthur Schmidt. Intérpretes: Gloria Swanson (Norma Desmond), Erich von Stroheim (Max von Mayerling), William Holden (Joe Gillis), Nancy Olson (Betty Schaefer), Fred Clark (Sheldrake), Lloyd Gouch (Morino), Cecil B. De Mille, Buster Keaton, H. B. Warner, Hedda Hopper (ellos mismos). Blanco y negro - 110 min.

Se trata de la película más representativa sobre el mundo del cine –Hollywood, por dentro–, realizada por el maestro Billy Wilder, el último de los grandes del cine norteamericano, retirado como creador desde 1981.

En la piscina de una mansión de Sunset Boulevard aparece

el cadáver de Joe Gillis, quien "nos cuenta" su vida en *flash-back*. Concretamente, cómo llegó a la casa de Norma Desmond –una famosa "estrella" del cine mudo, que no ha pervivido en la pantalla sonora–, que cuida un enigmático mayordomo, Max von Mayerling, su antiguo director y ex marido. Las desventuras de Gillis en aquella lujosa mansión –de la que intentó infructuosamente escapar– terminarán trágicamente, con la gran interpretación de la enajenada *star* de Hollywood ante la llegada de la policía.

El crepúsculo de los dioses es una fábula que testimonia toda una época, la cual coincide con los años de esplendor de la Meca del Cine, que realizadores como Erich von Stroheim y actrices como Gloria Swanson –quienes se interpretan magistralmente a sí mismos– ayudarían a consolidar. En este sentido, resulta muy significativa la escena en que ambos contemplan su película *La reina Kelly* (1928) y ella exclama ante su propia imagen: "Ya no hay rostros como ése en el cine".

En esta original película, Wilder ofrece una sátira sobre la ingratitud del mundillo del espectáculo, a través de una reflexión sobre la decrepitud y la muerte –que adquiere aires wagnerianos (aunque la banda sonora incluya "La danza del velo", del *Salomé* de Richard Strauss)–, el paso del tiempo y la decadencia, la verdad y la mentira, la realidad y la ficción, la ambición o el cine dentro del cine, en una palabra.

No exento de nostalgia, *Sunset Boulevard* brinda asimismo un homenaje a dos "grandes" del cine norteamericano, que no se adaptaron a la etapa sonora –y también a los clásicos Buster Keaton y Cecil B. de Mille–, al tiempo que utiliza un recurso na-

rrativo –un muerto relata en *off* su trágica historia– que se saltaba las reglas de la época y desconcertó a los aficionados de los años 50. Recientemente, fue imitado en *American Beauty* (Sam Mendes, 1999); pues aquí, como en esa "oscarizada" película, se combinan la ternura y el romanticismo con la ironía y el cinismo que caracterizaban a Wilder como autor.

"Crítica y público –escribe Nuria Vidal– quedaron fascinados por el filme como si estuvieran hipnotizados por una serpiente de encantamiento. Esta fascinación provenía del barroquismo decadente de sus imágenes, del uso especialísimo de la luz, con una iluminación que acentuaba la sensación de estar fuera del tiempo, pero principalmente, de la figura absolutamente absorbente de Gloria Swanson. (...) Billy Wilder definía la película como una mezcla del verdadero Hollywood con un Hollywood inventado. De ella se dijo que era el mejor filme que se había hecho nunca sobre Hollywood, quizás podríamos añadir que es el único filme que se ha atrevido a mirarlo por dentro"[3].

En definitiva, un agudo estudio de mentalidades estadounidenses y una honda indagación moral sobre la muerte física y espiritual, que serían explicados por medios exclusivamente fílmicos, provocando la seria reflexión crítica del espectador. Con once nominaciones de la Academia, *El crepúsculo de los dioses* sólo obtendría tres Oscar: Mejores guión original, dirección artística y banda musical.

3 *100 películas míticas*, Barcelona, Biblioteca de La Vanguardia, 1986, p. 46.

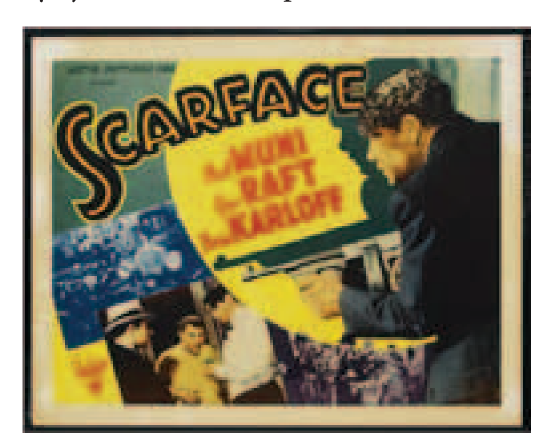
11
El *thriller*: cine "Gang" y "Negro"

Expresamente evitamos la alusión –en el capítulo del cine de género– a uno de los más importantes de esta "gloriosa" época norteamericana. Se trata del denominado *thriller*, integrado por los filmes "gang" y "negro"[1].

Nacido en la época de la Depresión –tras el "crack" de Wall Street–, cuando el hombre estadounidense no sólo quedó arruinado económicamente en algunos estratos, sino moralmente roto, apareció un tipo de película que evidenciaba el triste estatus USA de la célebre bancarrota del año 1929: gangsterismo, explotación, acción policial, contrabando en torno a la "ley seca"... Toda una problemática que daría pie a numerosas cintas interesantes: filmes y artistas que captaron el favor del público mundial. Fue, además, un cine-testimonio de la vida norteamericana de aquellos años.

1 A. M. Karimi, *Toward a Definition of the American Film Noir*, Metuchen, Scarecrow Press, 1976. Vid. también R. Borde y R. Chaumenton, *Panorama del cine negro*, Buenos Aires, Losange, 1958; F. Hossent, *The Movie Treasure Gangster Movies: Gangsters, Hoodlums and Touch Guys of the Screen*, London, Octopus, 1974; y J. Tuska, *The Detective in Hollywood*, New York, Doubleday, 1978.

Así nació el género "gang" –o de gángsters, hoy continuado por el policíaco tradicional– con obras tan aplaudidas como *Scarface, el terror del hampa* (1932), de Howard Hawks; *Hampa dorada* (*Little Caesar*, 1931) y *Soy un fugitivo* (1932), de Mervyn Le Roy; *Contra el imperio del crimen* (*G-Men*, 1935), de William Keighley, entre otras muchas, que fueron precedidas por la citada obra maestra de Joseph von Sternberg *La ley del hampa* (*Underworld*, 1927) y *Las calles de la ciudad* (*City Streets*, 1931), de Rouben Mamoulian, que abrió el género (quien en 1935 iniciaría el cine en color, con *Becky Sharp*); *Los violentos años veinte* (1939), *El último refugio* (1941) y *Al rojo vivo* (1949), las tres de Raoul Walsh; hasta *La jungla del asfalto* (1950), de John Huston. Filmes míticos que serían interpretados por actores-"gángsters" y actores-"policías", que luego se harían internacionalmente famosos: desde James Cagney hasta George Raft, pasando por Paul Muni, Edward G. Robinson y tantos otros "malos" y "justicieros" de la pantalla sonora.



Scarface, el terror del hampa

En cuanto al género "negro", que parte de la novela policíaca y detectivesca –de autores tan leídos como Dashiell Hammett, Raymond Chandler, James Hadley Chase, Horace McCoy, James M. Cain...– ofreció también un testimonio sociopolítico de Améri-

ca de los años cuarenta –sobre todo de posguerra–, con obras tan claves como *El halcón maltés* (1941), de John Huston, según la obra de Hammett; *Laura* (1944), de Otto Preminger; *Perdición* (1944), de Billy Wilder; *Perversidad* (1944) y *La mujer del cuadro* (1945), del expresionista Fritz Lang –otro de los grandes de Hollywood[2], también emigrado a USA–; *Historia de un detective* (1944), de Edward Dmytryk y *El sueño eterno* (1946), de Howard Hawks, otra vez, según las novelas de Chandler; *Que el cielo la juzgue* (1945), de John M. Stahl; *Gilda* (1946), de Charles Vidor; *El cartero siempre llama dos veces* (1946), de Tay Garnett, basado en la obra de Cain; *Retorno al pasado* (1947), del especialista Jacques Tourneur; *El beso de la muerte* (1947) y *Yo creo en ti* (1948), ambas de Henry Hathaway; *Cayo Largo* (1948), de John Huston, de nuevo; *El abrazo de la muerte* (1949), de Robert Siodmak; *Ciudad en sombras* (1950), de William Dieterle; *Noche en la ciudad* (1950), de Jules Dassin; *Yo amé a un asesino* (1951), de John Barry; *Los sobornados* (1953), del maestro Lang; *El beso mortal* (1955), de Robert Aldrich; *El beso del asesino* (1955), del entonces joven Stanley Kubrick; hasta *La noche del cazador* (también del año 55), del actor Charles Laughton.



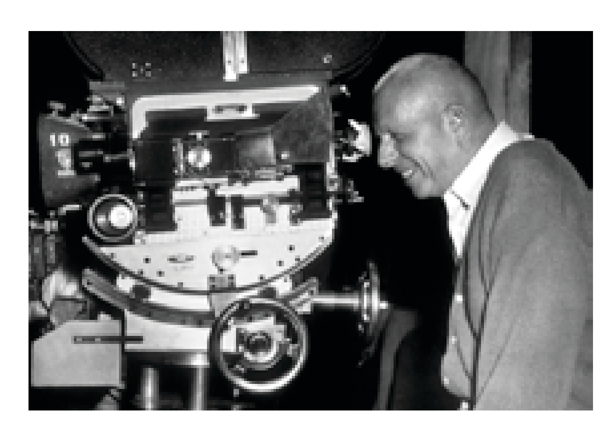
Retorno al pasado

2 Peter Bogdanovich, *Fritz Lang en América*, Madrid, Fundamentos, 1972.

El máximo exponente de este cine fue, sin lugar a dudas, el personaje-tipo incorporado por Humphrey Bogart, otro actor imperecedero que encarnó a los célebres detectives Philip Marlowe y Sam Spade tal como los habían imaginado los lectores de las novelas negras. Todo ese cine, pues, fue un tanto determinista, sus "héroes" –o antihéroes, mejor– se debatían en medio de unas constantes muy concretas: el miedo y la angustia, la muerte y la violencia, el erotismo y el misterio, la sordidez y la fatalidad, el destino y la falta de libertad. La postura, por tanto, de los autores del film *noir* arranca de una filosofía nihilista y existencialista, que pretende eludir la responsabilidad humana en aras de la sociedad. De ahí que, pese a sus tesis discutibles y hasta erróneas o amorales, constituyera un género de suma importancia fílmico-narrativa, a niveles artístico y analítico –como retrato de las mentalidades de una época–, e influyera poderosamente en el cine político y como medio de comunicación social, que reinaría en los años 1960-1970 más allá de la frontera americana[3].

3 Javier Coma y José María Latorre, *Luces y sombras del cine negro*, Barcelona, Fabregat, 1981. Vid., también, las libros del especialista F. Guerif, *Le film noir américain* y *Le cinéma policier français*, Paris, Veyrier, 1981; y J. L. Sánchez Noriega, *Obras maestras del cine negro*, Bilbao, Mensajero, 1998. Para el caso español, vid. Ramon Espelt, *Ficció criminal a Barcelona 1950-1963*, Barcelona, Laertes, 1998; E. Medina, *Cine negro y policíaco español de los años 50*, Madrid, Laertes, 2000; y Francesc Sánchez Barba, *Brumas del franquismo. El auge del cine negro español (1950-1965)*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2007.

HOWARD HAWKS (1896-1977)



Howard Hawks

Es otro de los grandes realizadores del cine norteamericano. Nacido en Goshen (Indiana), tuvo un gran porvenir en el campo de la técnica que abandonó para dedicarse al Séptimo Arte.

Cultivador de diversos géneros, había estudiado en la Universidad de Pasadena. Cursó Ingeniería Industrial Mecánica y fue constructor y piloto de coches de carreras y aviones, e incluso sería campeón en Indianápolis y oficial durante la Primera Guerra Mundial. A partir de 1922, trabajó como regidor de la Paramount. Ayudante, montador y prolífico guionista cinematográfico, debutaría como director en 1926.

Aunque fuera poco original en el período mudo –influido en parte por el estilo de Murnau–, llamaría la atención de la crítica europea con *Una novia en cada puerto* (1928). A principios del sonoro demostró enseguida sus cualidades como autor, con una gran vivacidad en el diálogo y la expresión de sus personajes, como se aprecia en *La fiera de mi niña* (1938), interpretada por Katharine Hepburn y Cary Grant; o en *Bola de fuego* (1941) con

Gary Cooper y Barbara Stanwyck como protagonistas. Cualidades que caracterizan a su sólido y bien estructurado cine, que deja al espectador un cierto margen de libertad en la interpretación.

A este propósito, el mismo Hawks había manifestado: "Las personas que muestro no dramatizan las grandes situaciones, las ponen en sordina, lo que es normal en esta clase de hombres. En el film de calidad mediana se habla demasiado. Hay que construir las escenas, montarlas bien y dejar que el espectador haga un poco de trabajo para que se sienta implicado. Todo escrito que se lee con facilidad no es bueno... Debemos escribir lo que el personaje podía pensar; él es quien motiva la historia. Cuando un personaje cree en algo es cuando se produce una situación, no porque en el papel hayáis decidido que se produzca".

Howard Hawks tenía un estilo sobrio y equilibrado, ordenado y lógico, con pocos movimientos de cámara y primeros planos: la acción normalmente la crea dentro del encuadre. Dominaría como pocos el *thriller* con su magistral *Scarface* (1932), el clásico "gang", o el mítico "negro" *El sueño eterno* (1946), con Humphrey Bogart como Marlowe; y la comedia ligera. En estos géneros desarrollaría su personal sentido épico-violento y el matriarcado americano, con sus famosas relaciones y dependencias entre hombre y mujer: *La novia era él* (1949), *Me siento rejuvenecer* (1952), *Los caballeros las prefieren rubias* (1953).

Asimismo, el cine de aventuras y el western serían otros de sus grandes temas: desde las películas de aviación que rememorarían su época como piloto de cazas (*La escuadrilla del amanecer*, 1930; *Sólo los ángeles tienen alas*, 1938; *Air Force*, 1943) o de carre-

ras de coches (*Peligro... línea 7000*, 1965), hasta las grandes epopeyas del Oeste, como *Río Rojo* (1948), *Río Bravo* (1959) y *Eldorado* (1967), todas éstas con John Wayne como gran protagonista; o del mundo africano con *Hatari!* (1962) y el Antiguo Egipto, en *Tierra de faraones* (1955), pasando por los heroicos filmes propagandísticos como *El sargento York* (1941), en los cuales los paisajes, la amistad y los valores éticos jugarían un importante papel.

Hawks fue muy metódico y tuvo un fino sentido del humor (*Luna nueva*, 1940), preciso en el ritmo, en el efecto sorpresa y la comicidad (*Su juego favorito*, 1963). Además supo imprimir a su obra el sello de una personalidad y escritura propias, donde su concepción moral, la exaltación del valor y coraje humanos siempre estuvieron presentes.

Productor de la mayoría de sus cintas y revalorizado por la crítica a partir de los años 50 (Pierre Bianchi, en *Cinéma*; Jacques Rivette, en *Cahiers du cinéma*), sus filmes sencillos y accesibles a todos los públicos son ya testimonios de la vida norteamericana y poseen el sabor de los grandes clásicos. "Nunca empleo engaños –declaraba Howard Hawks a esta última revista francesa–; cuento mis historias de la manera más simple, como las vería cualquiera, emplazando la cámara a la altura de la mirada del hombre". De él dijo Peter Bogdanovich: "Es probablemente el más típico director americano"[4].

4 Vid. también Joseph McBride, *Hawks según Hawks*, Madrid, Akal, 1988; y Gerald Mast, *Howard Hawks, Storyteller*. New York, Oxford University Press, 1982.

CASABLANCA



Casablanca

Título español: *Casablanca*. Producción: Hal B. Wallis, para Warner Bros. (USA, 1942). Director: Michael Curtiz. Argumento: basado en la obra teatral *Everybody Comes to Rick's*, de Murray Burnett y Joan Alison. Guión: Julius J. y Philip G. Epstein y Howard Kock. Fotografía: Arthur Edeson. Música: Max Steiner. Decorados: Carl Jules Weyl. Montaje: Owen Marks. Intérpretes: Humphrey Bogart (Rick Blaine), Ingrid Bergman (Ilsa Laszlo), Paul Henreid (Victor Laszlo), Claude Rains (Capitán Renault), Conrad Veidt (Mayor Strasser), Sidney Greenstreet (Ferrari), Peter Lorre (Ugarte), Doodly Wilson (Sam). Blanco y negro - 102 min.



Michael Curtiz

Un film mítico de la Historia del Cine. Realizado por un "honorable obrero" de Hollywood, Michael Curtiz, un húngaro exiliado que se transformaría en uno de los directores más prolíficos del cine norteamericano.

II Guerra Mundial. Casablanca se ha constituido en una ciudad de refugiados de la Europa ocupada por los nazis. El "Café de Rick" reúne a diversos fugitivos, a modo de microcosmos de una humanidad en crisis. Así, el mayor Strasser del III Reich viaja a la capital del Marruecos francés para descubrir al asesino de dos de sus agentes y cuenta con la ayuda del capitán Renault. Pero tropieza con el dueño del café, un antihéroe que se sacrifica por la mujer que aún ama –con quien tuvo un idilio en París–, ahora esposa del jefe de la Resistencia, refugiados ambos en Casablanca.

Casablanca combina el género *thriller* con el romántico, con diálogos tan citados por los cinéfilos como "¿Son cañonazos o los latidos de mi corazón?"; "Sólo soy un pobre y corrupto oficial"; o "Creo que éste es el comienzo de una gran amistad". El film viene a ser un tratado filosófico sobre la responsabilidad moral frente a las necesidades y compulsiones emocionales, así como una exaltación del antihéroe que representó Humphrey Bogart. Su "partenaire", Ingrid Bergman, está también genial. Fue el lanzamiento definitivo de ambas "estrellas" de la pantalla. Anteriormente, estuvieron propuestos para interpretar la película Ronald Reagan y Ann Sheridan, entre otros artistas.

La crítica a la situación política del momento, junto al testimonio socio-histórico, resultan muy agudos. Su preestreno se produjo cuando los aliados liberaban a la auténtica Casablanca –pues la película se rodó en los estudios de Hollywood–, y el film se estrenó cuando Roosevelt y Churchill eligieron a aquella ciudad como sede de su cumbre durante la contienda. El protagonista se manifiesta como antiguo combatiente en la Guerra Civil españo-

la; alusión suprimida por la censura franquista cuando la película se presentó en España en 1946.

"De modo análogo a *Passage to Marseille* –escribe el especialista Javier Coma– el film hacía recaer el acento político en el gobierno de Vichy, de quien dependía directamente Casablanca como perteneciente a la zona francesa no ocupada. El principio era muy explícito: un resistente caía, abatido por la policía, frente a un gran cartel de Pétain con la frase *Je tiens mes promesses, même celles des autres*. Y quedaba claro que los nazis imponían su voluntad en aquella época, pese a lo cual la ciudad era, en el ocaso de 1941, un punto de posible despegue hacia el mundo libre para múltiples refugiados. Todo el relato acumularía símbolos respecto a la situación bélica y las actitudes con relación a ella, de tal manera que la historia amorosa de los protagonistas sólo resulta comprensible en función de la ideología. *Casablanca* constituye menos un melodrama romántico que una narración antifascista; y si carece de escenas bélicas y sólo incluye escasos tiroteos, no por ello deja de ser una película ceñida a la guerra"[5].

Casablanca cuenta con un guión y diálogos perfectamente medidos –originales de tres autores perseguidos por la "caza de brujas" maccarthista– y con la partitura musical del especialista Max Steiner, cuya melodía al correr del tiempo se hizo célebre a partir de la también histórica frase de Bogart: "¡Tócala, Sam!".

Es obvio que se trata de una obra maestra del arte cinematográfico. Un film imperecedero –pues se mantiene "joven" en

5 *Aquella guerra desde aquel Hollywood. 100 películas memorables sobre la II Guerra Mundial*, Madrid, Alianza, 1999, p. 119.

sus continuas revisiones–, que ganaría tres Oscar de Hollywood: Mejores película, director y guión adaptado. Bogart sólo obtuvo la nominación.

12
La "Caza de Brujas"

Mientras tanto, el clima de posguerra en Estados Unidos y el no bien mirado cine "negro" hicieron que Hollywood fuera "purgado" por el gobierno más liberal y democrático del mundo.



Joseph McCarthy

El senador republicano Joseph McCarthy emprendió la tarea de investigar la infiltración comunista en la intelectualidad del país, extensiva a la Meca del Cine, y organizó el célebre Comité de Actividades Antiamericanas (HUAC), entonces presidido por J. Parnell Thomas –que sería más tarde procesado– y el también republicano Richard Nixon, quien llegaría a la Casa Blanca. Con un precedente, la llamada Comisión Dies –que acusó años antes a cuarenta personalidades del cine norteamericano–, este Comité saltó a primera página el 25 de septiembre de 1947, cuando diez de los ta-

chados de comunistas se negaron a declarar acogiéndose a la 5ª enmienda de la Constitución USA.

Conocidos como los "Diez de Hollywood", estos cineastas fueron los directores Edward Dmytryk y Herbert Biberman; los guionistas Alvah Bessie, Lester Cole, Ring Lardner Jr., John Howard Lawson, Albert Maltz, Samuel Ornitz y Dalton Trumbo; y el productor Adrian Scott, de los cuales sólo unos pocos tenían el carnet del PC[1]. Como su apelación fue rechazada, algunos fueron condenados en 1949 a un año de cárcel y mil dólares de multa.



Diez de Hollywood

Se iniciaba entonces un clima de miedo –que coincidía con el "terror rojo" de la llamada Guerra Fría–, cuya atmósfera reproduce muy bien *Solo ante el peligro* (1952), plena de simbo-

1 Cfr. B. F. Dick, *Radical Innocence: A Critical Study of the Hollywood Ten*, Lexington, University Press of Kentucky, 1989. Sobre la "caza de brujas", vid. asimismo G. Kahn, *Hollywood on Trial*, New York, Boni and Gaer, 1948; E. Bentley (ed.), *Thirty Years of Treason: Excerpts Hearing Before the House Committee on Un-American Activities 1938-1968*, New York, The Viking Press, 1972; L. Ceplair & S. Englund, *The Inquisition in Hollywood: Politics in the Film Community, 1930-1960*, New York, Anchor-Doubleday, 1980; Román Gubern, *La caza de brujas en Hollywood*, Barcelona, Anagrama, 1987; y D. Pastor Petit, *Hollywood respon a la Guerra Civil (1936-1939)*, Barcelona, Llibres de l'Índex, 1997.

logía y bajo la apariencia de western. Interpretación a posteriori, con todo, que no reconoce su propio realizador, Fred Zinnemann, otro maestro del cine americano[2].

Fue una insólita "caza de brujas" –como se la ha denominado– encaminada, infructuosamente, a ahogar la toma de conciencia de cierto número de cineastas de cara a los problemas mundiales del momento, desde una perspectiva crítica, fuera de las convenciones de los tradicionales géneros hollywoodienses. "Maccarthismo" que llevó a unos a denunciar a sus colegas, e incluso a la delación –casos Dmytryk y Elia Kazan, por ejemplo–, a otros a huir del país; a la vez que frustró a artistas como Jules Dassin o Abraham Lincoln Polonsky –por no citar más– y envió al exilio a cineastas como John Barry y Joseph Losey. Este último emigró a Italia para establecerse en Inglaterra y desarrollar –primero bajo seudónimo– un personal estilo creador que acaso en Hollywood se hubiera visto coartado por la "caza de brujas" y la propia dinámica industrial.

De hecho, aunque la HUAC se disolvió con la muerte de McCarthy –se calcula que unas 320 personas se vieron afectadas por esta "purga" americana– las "listas negras" (*blacklist*) siguieron ejerciendo una función represiva entre los cineastas encartados y autores sospechosos[3].

---

2 Cfr. la carta que me dirigió personalmente, en J. M. Caparrós-Lera y Sergio Alegre, "Cinematic Contextual History: Fred Zinnemann's *High Noon* (1952)", en *Film-Historia*, vol. VI, núm. 1 (1996), pp. 37-61 (véase el documento al final de este capítulo); así como mis declaraciones en D. Pastor Petit, *Op. cit.*, cap. XVII: "Més sobre la caça de bruixes", pp. 323-324. Vid. también la entrevista de S. Alegre, "Encuentro con Fred Zinnemann", en *Dirigido*, núm. 260 (1997), pp. 60-66.

3 W. Goodman, *The Committee: the Extraordinary Career of the House Committee on Un-American Activities*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1968; G. Muscio, *Lista nera a Hollywood: la caccia alle Streghe nelle anni quaranta*, Milano, Feltrinelli, 1979; y H. Alsina Thevenet, *Listas negras en el cine*, Buenos Aires, Fraterna, 1987.

FRED ZINNEMANN (1907-1997)


Fred Zinnemann

Fue uno de los últimos supervivientes de la "generación perdida" USA y cultivador del film social. Nacido en Viena y maestro del cine americano a partir de la segunda posguerra, había formado parte de la vanguardia germana en los años 20.

De origen judío, cursó Derecho en su ciudad natal y en París. Ayudante de cámara en la capital parisina y en Berlín (1927-1929), trabajó también al lado de Robert Siodmak (*Menschen am Sonntag*, 1929). Emigró ese mismo año a Estados Unidos, integrándose como documentalista en la Escuela de Nueva York. En México rueda un largometraje para Paul Strand, *Redes* (1934), influido por el cine de Eisenstein, y una veintena de cortos, entre ellos *That Mothers Might Live*, con el que gana el primer Oscar de su carrera; en 1951 conseguirá otro por su documental *Benji*, sobre los minusválidos.

Su integración en el cine industrial data de 1944, cuando lleva a la pantalla la novela antifascista de Anna Seghers, *La séptima cruz*. Pero hasta su inesperado éxito comercial con *Los ángeles perdidos*, acerca de los niños alemanes desamparados entre las ruinas de la II Guerra Mundial, no se dará a conocer mundialmente. Así, comienza su prestigio en Hollywood, donde continuará realizando cine de honda preocupación social, como *Hombres* (1950), sobre los paralíticos; *Teresa* (1951), una crónica de los barrios pobres de Nueva York; o, muy posteriormente, su

magistral *Un sombrero lleno de lluvia* (1957), en torno al mundo de los toxicómanos.

No obstante, el reconocimiento mundial llegaría con sus dos filmes más célebres: *Solo ante el peligro* (1952), un western trágico que ofrece una analogía del clima de la "caza de brujas" maccarthista (aunque Zinnemann me lo negó personalmente, atribuyendo esa posible intencionalidad al guionista Carl Foreman), y en cuyo relato adecúa el tiempo fílmico al real; y *De aquí a la eternidad* (1953), una fábula crítica sobre la vida militar, que se llevó asimismo los Oscar de la Meca del Cine. Después realizaría la opereta western *Oklahoma* (1955), estrenando el sistema Todd-Ao; *Behold a Pale Horse* (1964), velada denuncia del sistema español que incluso provocó un conflicto entre el gobierno de Franco y la Columbia; y su singular epopeya *Tres vidas errantes* (1960), sobre los esquiladores de ovejas australianos, con Robert Mitchum, Deborah Kerr y Peter Ustinov como protagonistas.

Zinnemann supo retratar como pocos la realidad social y las mentalidades norteamericanas, con un estilo directo y tremendamente evocador. Preocupado por el tema de la respetabilidad colectiva, con *Act of Violence* (1949), junto al referido *High Noon*, en los últimos años realizó filmes que fueron galardonados nuevamente por la industria de Hollywood: el notable fresco histórico *Un hombre para la eternidad* (1966), sobre la vida y época de santo Tomás Moro; y *Julia* (1977), que pone en escena con brillantez la tragedia de Lillian Hellman, protagonizada por Jane Fonda y Vanessa Redgrave. No obstante, su adaptación del *best-seller* de Forsythe *Chacal* (1973) fue un tanto fallida, así como menor su última realización *Cinco días, un verano* (1982).

Acusado de oportunista y sentimental (*Historia de una monja*, aparte del citado *The Men*, donde debutó Marlon Brando) y de utilizar procedimientos formales exagerados con cierta monotonía narrativa, sobresaldría por ser un humanista cuyo talento dramático le situó entre los grandes de la denominada "generación perdida". Menos valorado que otros coetáneos –Elia Kazan, John Huston y Billy Wilder–, sus errores y academicismo concienzudo no le restaron valor como creador y crítico de la pantalla. En sus últimos años, vivió retirado en Londres, lejos del arte cinematográfico que precisamente ayudaría a desarrollar. Sus valiosas memorias (*Fred Zinnemann. An Autobiography. A Life in the Movies*) vieron la luz en 1992.

HIGH NOON



High Nsoon

Título español: *Solo ante el peligro*. Producción: Stanley Kramer Production Inc., para United Artists (USA, 1952). Productores: Stanley Kramer y Carl Foreman. Director: Fred Zinnemann. Guión: Carl Foreman, basado en *The Tin Star*, de John W. Cunningham. Fotografía: Floyd Crosby. Música: Dimitri Tiomkin. Decorados: Rudolph Sternad. Montaje: Elmo Wi-

lliams. Intérpretes: Gary Cooper (Will Kane), Grace Kelly (Amy Kane), Thomas Mitchell (Jonas Henderson), Katy Jurado (Helen Ramírez), Lloyd Bridges (Harvey Pell), Ian MacDonald (Frank Miller), Lee Van Cleef (Jack Colby), Henry Morgan (Sam Fuller), Lon Chaney, Jr. (Martin Howe), Otto Kruger (Percy Metrick). Blanco y negro - 85 min.

Es uno de los grandes western clásicos, que relanzó al entonces veterano Gary Cooper como otro de los mejores galanes del cine de Hollywood.

Obra magistral de Fred Zinnemann, que respeta el tiempo real y posee una inolvidable banda sonora y la partitura musical del maestro Dimitri Tiomkin, sería debatida por los especialistas y puristas del género, quienes discutieron si tenía todas las constantes del western tradicional.

Con una excelente fotografía en blanco y negro a cargo de Floyd Crosby y premiada con cuatro Oscar de Hollywood –Mejores actor, montaje, música y canción original–, resulta más interesante analizarla aquí en el contexto sociopolítico de la época de la "caza de brujas", pues *Solo ante el peligro* ha generado diversas lecturas, a saber:

De entrada, la película fue considerada como próxima al maccarthismo, en la que el héroe protagonista simboliza las virtudes de la clase media estadounidense frente al comunismo encarnado por los malvados del relato, que llegan de fuera.

Asimismo, el argumento se releyó como una alegoría de la política exterior: Estados Unidos veía la guerra como un mal me-

nor, inevitable y moralmente correcta. Era el período de la Guerra de Corea (1950-1953).

Por otra parte, el film se ha interpretado como una muestra de la decadencia de la estructura social norteamericana que, frente a una situación de peligro, ve cómo su código moral se hunde. El miedo de la comunidad le lleva a perpetuar acciones moralmente muy cuestionables. Esta crítica se enmarca también en el contexto sociopolítico en que la película fue realizada.

Ligada a esta teoría y en contraste con la primera lectura, tenemos la que considera el film como una venganza contra la represión de los intelectuales durante la "caza de brujas". Se compara el comportamiento de los personajes de la película con la actitud del pueblo estadounidense en la época maccarthista, que se debatió entre la obligación moral y el instinto de conservación.

Finalmente, hay una interpretación filosófica basada en el imperativo categórico de Kant[4], teoría que manifiesta la complejidad y actualidad del film de Fred Zinnemann, quien se defendió así en una entrevista ante la interpretación maccarthista: "En esa época la gente se volvía loca por la política, sobre todo los reaccionarios. Por ejemplo, la última secuencia, cuando el sheriff se quita la estrella para mostrar el desdén a los ciudadanos, ha sido vista como una escena subversiva por los reaccionarios. Contra este tipo de reacciones no hay solución"[5]. Veamos,

---

4 Vid. el artículo de G. F. Kryche, "*High Noon* - A Paradigm of Kant's Moral Philosophy", en *Teaching Philosophy*, vol. 11, núm. 3, 1988, pp. 217-228.

5 Cfr. Sergio Alegre, "Entrevista con Fred Zinnemann: *A Man for All Movies*", en *Historia[s], teorías y cine*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2008, pp. 171-179.

con todo, cuál fue la respuesta personal que me hizo el propio director:

128 MOUNT STREET
LONDON, W1Y 5HA
[illegible]

2 September 1988

Dear Professor Caparros-Lera,

Thank you for your very kind letter of August 5th which I read with much interest. It gives me great pleasure to answer your questions about "HIGH NOON":

1. This is the first time I have heard of the theory that the film was intended to be an allusion to the Korean war. I can assure you that this is pure speculation.

2. The second theory originated with Carl Foreman, who saw the film as an allegory on his own experience of political persecution during the McCarthy period. Of course I respected his opinion but I did not share it. To me the story is about the character and commitment to duty of a man who is under pressure and who triumphs over his own strongest fears – which is true courage. I believe it was the first time that the hero of a Western did not symbolize the myth of a superman, forever victorious, who doesn't know the meaning of fear. Also, I thought that it was a commentary on the human condition: people who can find all kinds of excuses to avoid becoming personally involved in a dangerous crisis. As you can see, the theme I was interested in had a broader meaning than a purely political angle would have had.

I hope you will find the above comments useful and I remain, with my best regards,

Sincerely yours,

Fred Zinnemann

FRED ZINNEMANN

Dr J.M.Caparros-Lera
Av. S.A.M. Claret,91-98,1°,4a
Barcelona 08025
SPAIN

13
Un genio llamado Orson Welles. *Citizen Kane*

Dentro de este panorama crítico, había surgido un nuevo genio del Séptimo Arte, a quien hoy se le considera como el padre del cine moderno. Su nombre es –era– Orson Welles.



Orson Welles

De familia acomodada y culta, estudió en la Washington School de Madison. Niño-prodigio, a los cinco años ya recitaba a Shakespeare y a los 15 conseguía el premio de la Asociación Dramática de Chicago por su montaje de *Julio César*. Incansable viajero, dibujante y pintor, pronto se trasladaría a Irlanda para dedicarse al teatro como actor y director. Trabajaría en varias compañías de vanguardia, fundando con John Houseman el *Mercury Theatre*.

Durante los años 30 fue el célebre director radiofónico que, en 1938, aterrorizó al país con su emisión *La guerra de los mundos*, provocando un auténtico pánico. Ese trabajo le abrió las puertas de Hollywood: la RKO puso a su disposición todos los medios para que realizara su primer largometraje (el número 281 de la compañía). Es mítica la frase de Welles cuando entró en los estudios de esa *major*: "Este es el más hermoso tren eléctrico que un muchacho haya podido nunca soñar". Previamente, había estudiado a los clásicos de la pantalla en el Museo de Arte Moderno, de Nueva York

Así, con su ópera prima *Citizen Kane* (1941) revoluciona la narrativa cinematográfica, a la vez que enriquece la sintaxis del Séptimo Arte mundial, a nivel expresivo, con la utilización de medios ya conocidos pero dándoles un sentido nuevo. En *Ciudadano Kane*, destaca el empleo dramático del plano general, un cuidadoso detalle en la profundidad de campo, con objetivos de foco corto que le permite la toma por igual de todos los planos y distancias. También cabe señalar el logro de sus encuadres y las angulaciones impresionantes, el asombroso uso de la técnica del gran angular, la significación expresiva por medio de la grúa, los decorados con techo y el plano-secuencia con una economía de tomas admirable.



Citizen Kane

Otras aportaciones importantes fueron la intencionalidad en el juego de luces y sombras, junto con las imágenes en claroscuro y los originales encadenados y *flash-backs*. Por último, es notoria su personal interpretación y análisis psicológico de los personajes, a través de un verbalismo simultáneo que rompía el estilo de diálogos tradicional. Y todo ello sin dejar de mantener una rigurosa ordenación de la estructura dramática con base en el montaje y su singular dinamismo interno. En fin, Welles es un neoexpresionista que abrió nuevos senderos al cine de nuestros días[1].

Esta obra maestra, clasificada repetidamente entre las Diez Mejores de la Historia –en la penúltima lista (2002) seguía siendo la primera–, resultó ser una tremenda crítica a un arquetipo de ciudadano yanqui, que se centraba en la persona del potentado William Randolph Hearst, quien puso todos los medios para que *Citizen Kane* fuera prohibida. Asimismo, la película, que fue un fracaso económico pero un éxito de crítica, consagró a Orson Welles como cineasta y *enfant terrible* de la Meca del Cine, lo que le creó muchos problemas con la industria de Hollywood y de la cual se independizaría paulatinamente como autor.

Todo ello se evoca en la cinta del británico Benjamin Ross, *RKO 281* (1999), si bien está más centrada en los avatares del rodaje de *Ciudadano Kane*: comienza con un documental reconstruido de

1 André Bazin, *Orson Welles*, Valencia, Fernando Torres, 1973; Barbara Leaming, *Orson Welles*, Barcelona, Tusquets, 1986; y Esteve Riambau, *Orson Welles. El espectáculo sin límites*, Barcelona, Fabregat, 1986.

la época –como el que aparece en el prólogo del film de Welles–, donde se presenta a este "Quijote" de la pantalla, con su sonada llegada a Hollywood, su asistencia a un banquete en Xanadu –donde aparece Carole Lombard y un bien caracterizado Clark Gable–, escenas que logran meter al cinéfilo en el ambiente del proyecto de su hoy legendaria película. En aquella producción también aparecen los bocetos auténticos de *Citizen Kane*, y un hipotético encuentro en el ascensor entre Welles y Hearst pocos días antes del estreno de la obra, donde cada uno expone sus razones sobre la libertad de expresión y el derecho a la vida privada, y el arruinado Hearst predice a Welles: "Yo ya he perdido la batalla; ahora comienza la suya". Una batalla contra la industria del cine tradicional que duraría toda la vida.

Otros filmes magistrales y minoritarios del período norteamericano de Orson Welles serían *El cuarto mandamiento* (*The Magnificent Ambersons*, 1942), *La dama de Shanghai* (1947), con el que desmitificó a Rita Hayworth –entonces su mujer–, y *Sed de mal* (1957), un insólito *thriller* que interpretaría al lado de un atípico Charlton Heston.



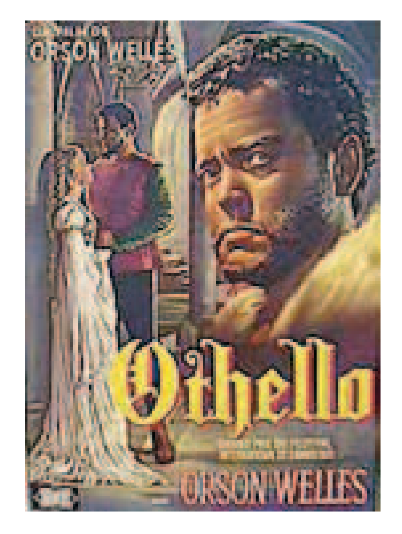
Sed de mal

Su estilo es ampuloso y desmedido como fue el propio Welles, pero, muchas veces, era sólo una impresión de detalle, ya que estaba realmente ordenado bajo esa apariencia de desorden y desequilibrio. Barroco, exuberante, un tanto egocéntrico, además de confuso ideológicamente, a pesar de su condición de humanista. Fue, en realidad, un artista inimitable, de honda personalidad e indepen-

dencia creadora. Emigró de los Estados Unidos y se estableció en Europa; habitualmente trabajaba como actor para financiarse sus propias películas, o por gusto interpretativo, influyendo incluso en las realizaciones en que participaba, especialmente en *El tercer hombre* (Carol Reed, 1949).

Por otra parte, su postura existencial era liberal y pesimista, tremendamente filosófica y un tanto moralizante –al revés, como ocurría con Joseph Losey–, a la vez que parecía obsesionado por las ambigüedades de la condición humana, por la coexistencia de la verdad y el engaño tanto en el Arte como en el Hombre. Esto se evidencia también en su autobiográfico *El proceso* (1962), según Kafka, y en *Fraude* (*Question Mark/Fake*, 1973), su postrera aportación al nuevo lenguaje cinemático, vídeo incluido.

Gran intérprete y adaptador de Shakespeare en la escena y la pantalla, lo llevó magistralmente al cine con *Macbeth* (1948), *Othello* (1952) y *Campanadas a medianoche* (1966), gustando del sentido del espectáculo y grandilocuencia del inmortal escritor, quizás porque Orson Welles representa para el Séptimo Arte lo que William Shakespeare para la Literatura. De ahí que pueda decirse que su obra, indiscutiblemente, equivale a la Tragedia moderna. Sin embargo, había manifestado: "No pienso en que alguien se acuerde de mí algún día, encuentro tan vulgar trabajar para la posteridad como trabajar por dinero".



Othello

Orson Welles (1915-1985) fue muy perfeccionista con sus obras, ya que a veces dedicaba muchísimo más tiempo a montar un film que a rodarlo; así dejó inacabada su versión de *Don Quijote* (1957-1992). Sin duda, el gran público le recordará más por su oronda y entrañable figura de actor característico que como el realizador incomprendido y hasta “maldito” que prácticamente fue[2].

2 Peter Cowie, *El cine de Orson Welles*, México, Era, 1969; y Charles Highan, *Orson Welles. Esplendor y caída de un genio americano*, Barcelona, Plaza & Janés, 1986.

14
Supervivencia de Hollywood, TV y Gran Pantalla

Con todo, la gran Meca del Cine no sufre demasiado las consecuencias de la "caza de brujas", al menos a niveles estructurales. El cine de género se desarrolla notablemente, perfeccionado por las nuevas técnicas –entre ellas, el color y los dibujos animados del maestro Walt Disney[1]– y enriquecido por la aportación de verdaderos artistas al servicio de la industria.

Por esos años, el maestro John Ford continúa con sus grandes westerns, antes citados. Y otros reconocidos veteranos se constituyen en auténticos psicólogos y brillantes narradores del Séptimo Arte; como los reseñados William Wyler (*La señora Minniver*, 1942; la ya comentada *Los mejores años de nuestra vida*, 1946; *La heredera*, 1949; *Vacaciones en Roma*, 1953), King Vidor (*An American Romance*, 1944; *Duelo al sol*, 1946; *El manantial*, 1949), Fred Zinnemann (*De aquí a la eternidad*, 1953; *Un sombrero lleno de lluvia*, 1957), junto a otros maestros de Hollywood como Leo McCarey (*Siguiendo mi camino*,1944; *Las campanas de Santa María*, 1945), John Huston (*El tesoro de Sierra Madre*, 1947; *La jungla del asfalto*, 1950; *La reina*

---

1 D. Disney Miller, *Walt Disney*, Madrid, Rialp, 1961; y O. de Fornari, *Walt Disney*, Firenze, La Nuova Italia, 1978.

de África, 1951), Otto Preminger (*Cartas envenenadas*, 1951; *Cara de ángel*, 1952; *El hombre del brazo de oro*, 1955), George Stevens (*Un lugar en el sol*, 1952; *Raíces profundas*, 1953; *Gigante*, 1956), Joseph L. Mankiewicz (*Carta a tres esposas*, 1949; *Eva al desnudo*, 1950; *La condesa descalza*, 1954), y Douglas Sirk (*Tempestad en la cumbre*, 1951; *Escrito sobre el viento*, 1956; *Tiempo de amar, tiempo de morir*, 1958), quienes también reflejarían el *American Way of Life* y evocaron las mentalidades de la sociedad estadounidense.

Mientras, el musical vuelve a invadir las pantallas de todo el mundo bajo las geniales batutas de Vincente Minnelli (*Un americano en París*, 1950; *Melodías de Broadway*, 1953; *Brigadoon,* 1954) y del binomio Gene Kelly-Stanley Donen (*Un día en Nueva York*, 1949; la comentada *Cantando bajo la lluvia*, 1952; *Siempre hace buen tiempo*, 1955), que lograrían renovar el género y cuya espontaneidad en los ballets como expresión natural de unos sentimientos sería consolidada más adelante por la pieza de Robert Wise & Jerome Robbins, *West Side Story* (1961), y la del maestro George Cukor, *My Fair Lady* (1964).

Por otra parte, la comedia americana sería continuada por cineastas de la categoría de Preston Sturges (*Las tres noches de Eva* y *Los viajes de Sullivan*, 1941; *Un marido rico*, 1942)[2] y el antes reseñado Cukor (*Historias de Filadelfia*, 1940; *La costilla de Adán*, 1949), además de las realizadas por un discípulo y verda-

---

2 Sturges, junto a Gregory La Cava, Mitchell Leisen y W. S. Van Dyke, fue uno de los grandes representantes de la denominada *screwball comedy*, que reflejaría el cambio de mentalidades de la sociedad USA, especialmente entre los años 1934 y 1942. Vid., en este sentido, el libro de K. B. Karnick y H. S. Henkins (eds.), *Classical Hollywood Comedies*, New York, Routledge, 1995; el clásico del filósofo Spencer Cavell, *La búsqueda de la felicidad. La comedia de enredo matrimonial en Hollywood*, Barcelona, Paidós, 1999: y la tesis de Pablo Ichart, *La comedia romántica del Hollywood de los años 30 y 40*, Madrid, Cátedra, 2005.

dero heredero del pionero Ernst Lubitsch (*Un ladrón en la alcoba*, *Una mujer para dos*, *La octava mujer de Barbazul*, *Ninotchka*): el también ya tratado Billy Wilder (*Sabrina*, 1954, *Arianne*, 1957; *Con faldas y a lo loco*, 1959; *El apartamento*, 1960; *Uno, dos, tres*, 1961; En *bandeja de plata*, 1966). Luego llegarían Blake Edwards y Richard Quine, entre otros directores de filmes frívolos, junto a cintas dramáticas y comerciales de la serie B que firmaron todos los artesanos de Hollywood[3].

Aun así, esta "fábrica de sueños" que fue la Meca del Cine no podía reinar eternamente. El fenómeno neorrealista y los bajos costes de producción en Europa eran un hándicap para Hollywood, que se hizo notar. Sólo constataremos unas cifras: de una producción de 527 largometrajes en 1939, pasó a 232 películas en 1954. La crisis acababa de comenzar[4].

No obstante, la "puntilla" a la industria hollywoodiense se concretó con la llegada de la Televisión, que significó el golpe más duro que sufrieron los "poderosos" (después de la ley *anti-trust*, que obligó a las *majors* a desprenderse del monopolio de las cadenas de locales cinematográficos en todo el país). Fue una tremenda bofetada que cerró 5.038 salas en tres años –de un total de 23.344 cines– y redujo la producción, en 1953, a 290 filmes, con el 80 por 100 del personal en paro. Pero la verdad es que el mal venía de lejos. La TV fue simplemente el catalizador.

3 J. Spears, *Hollywood. The Golden Era*, South Brunswick, A. S. Barnes, 1971; E. Mordden, *Los Estudios de Hollywood. El "estilo de la casa" en la era dorada de las películas*, Barcelona, Ultramar, 1989; D. Gomery, *Hollywood: el sistema de estudios*, Madrid, Verdoux, 1991; R. L. Davis, *The Glamour Factory. Los grandes estudios de Hollywood*, Barcelona, Casiopea, 2001.

4 E. Goodman, *The Fifty Year Decline and Fall of Hollywood*, New York, Simon and Schuster, 1961.

Años antes, "Charlot" lo había profetizado: "Yo, Charles Chaplin, declaro que Hollywood está agonizando. Hollywood libra su última batalla y la perderá a menos que se decida, de una vez, a renunciar a la estandarización de las películas, a menos que comprenda que las obras de arte no pueden ser producidas en serie, como tractores de una fábrica"[5]. Aun así, Chaplin no dio totalmente en el clavo. Pues la entonces decadente Meca del Cine libró de momento la batalla con otro ingenio: la gran pantalla, precisamente con aquel espectáculo que por sus dimensiones no podía ofrecer la Televisión.

Aunque prácticamente Hollywood no dejó de fabricar en serie, comenzó la aplicación de un invento ya viejo, experimentado en Francia: el "hypergonar", pero que la industria no se había atrevido a utilizar hasta ahora. Así surgió el Cinemascope, con múltiples apelativos y variantes, la Vistavisión, el sonido estereofónico, el Cinerama y tantas nuevas técnicas que hicieron a Hollywood vencedor de la TV, al menos en este período.

Con todo, los filmes que produjeron –de cariz espectacular– aportaron poco al Séptimo Arte en esa época sonora: adaptación de *best-sellers* y películas históricas y de aventuras, especialmente, que darían mucho dinero en taquilla, sobreviviendo con ello la Meca del Cine. Y saltaron a las pantallas de cinemascope títulos tan populares como *La túnica sagrada* (1953), de Henry Koster, que inauguró el sistema, *Sinuhé el egipcio* (1954), de Michael Curtiz, *El jardín del diablo* (1954), de Henry Hathaway, *Demetrius y los gladiadores* (1954), de Delmer Daves, la segunda parte de *La túnica sagrada*, y un largo etcétera.

---

5 Cit. por P. Leprohon, *Historia del cine*, cit., p. 310.



Sinuhé el egipcio



La túnica sagrada

Pero esta renovada hegemonía norteamericana en las pantallas de todo el mundo pronto se vería coartada por la revolución de las "nuevas olas" europeas de los años sesenta[6].

NICHOLAS RAY (1911-1979)



Nicholas Ray

Está considerado como uno de los grandes realizadores de la "generación perdida". Había nacido en Galesville (Wiscon-

6 Vid., para este tema y la relación USA-Europa, Pierre Sorlin, *Cines europeos, sociedades europeas (1939-1990)*, Barcelona, Paidós, 1996; y J. M. Caparrós Lera, *Historia del cine europeo. De Lumière a Lars von Trier*, Madrid, Rialp, 2007 (2ª ed.).

sin). Fue otro de los maestros del cine americano, cuya estética y postura creadora han dejado su impronta en autores actuales. En 1957, Nicholas Ray declaró a *Cahiers du cinéma*: "Soy un extraño aquí abajo. La búsqueda de una vida plena es –paradójicamente– solitaria. Creo que la soledad es muy importante para el hombre, siempre que no le moleste".

Tras estudiar Arquitectura en la Universidad de Chicago y seguir cursos especializados con Frank Lloyd Wright –quien "me enseñó a mirar las cosas de un modo distinto", dijo–, se iniciaría en la radio y como director escénico y televisivo. Guionista y realizador cinematográfico desde 1944, Ray fue ayudante de Elia Kazan en *Lazos humanos*, con quien ya había colaborado en el teatro (1935).

Nicholas Ray creó un estilo propio con su obra inspirada e irregular, en continua búsqueda artística y despreciando la dramática tradicional, con su sentido del ritmo y cuidada dirección de actores, que captaba las miradas, actitudes y gestos más pequeños, y también a través del formato de cinemascope, que él dominó como pocos. De este modo evidenciaría una gran sensibilidad dramática, la preocupación por la composición de la imagen y el empleo expresivo-virtuosista del color, como se puede observar en *Chicago, año 30* (1958).

Obsesionado por el sentido de la vida, la soledad y la violencia, dentro de un clima lírico no exento de cierta amargura, y por el enfrentamiento del individuo con la colectividad, Ray sobresalió con sendos filmes magistrales: el western intelectual *Johnny Guitar* (1953), una parábola maccarthista que resume su es-

tilo y universo personales; y el romántico *Rebelde sin causa* (1955), que consolidó al mítico James Dean y donde supo expresar las inquietudes de cierta juventud norteamericana de los años cincuenta.



Johnny Guitar

Por otro lado, entre las películas de encargo cabe destacar su colaboración con Humphrey Bogart, que fue coproductor e intérprete de *Llamad a cualquier puerta* (1948) y *En un lugar solitario* (1949), así como sus significativas cintas del Oeste *Busca tu refugio* (1954) y *La verdadera historia de Jesse James* (1956), o el horror a la guerra constatado en su antimilitarista *Amarga victoria* (1957).

Calificado, asimismo, como el "cineasta de la mirada" y poeta "maldito" de Hollywood, su independencia e inconformismo le llevó a chocar con los productores de la Meca del Cine. Por eso, en la década de los 60, emigró a Europa para dirigir su ambiciosa *Los dientes del diablo* (1959), canto a la Naturaleza y emocionada visión del mundo de los esquimales, con Anthony Quinn como protagonista, donde rompía una lanza en favor del "buen salvaje".

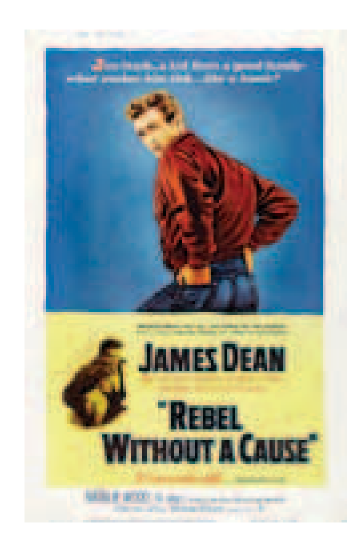
En España, Nicholas Ray realizó dos superproducciones para Samuel Bronston: *Rey de Reyes* (1961), un discutido y personal *remake* del clásico de Cecil B. De Mille; y su magistral *55 días en Pekín* (1963), con una prodigiosa Ava Gardner como heroína. Apeado del rodaje, después cayó gravemente enfermo y fue agonizando como autor.

Retirado "forzoso" por la industria hollywoodiense y su situación personal, Ray fue homenajeado por su discípulo Wim Wenders en *El amigo americano* (1977). Todavía co-dirigió de algún modo con éste su obra póstuma *Relámpago sobre agua* (*Nick's Movie*, 1979), a modo de testamento. Nicholas Ray había manifestado: "Toda mi vida está integrada en la aventura del cine, en esa aventura que no está limitada por el tiempo ni por el espacio, sino tan sólo por nuestra imaginación".

Este existencialista del cine norteamericano, cuyas imágenes surcaban "noches de angustia y de muerte" (Jacques Siclier) y que personificaba "el cine y nada más que el cine" (Jean-Luc Godard), falleció en Nueva York a los 68 años, pasando con letras de oro a la historia del Séptimo Arte.



REBEL WITHOUT A CAUSE



Rebel Without a Cause

Título español: *Rebelde sin causa*. Producción: Warner Bros. (USA, 1955). Productor: David Weisbart. Director: Nicholas Ray. Argumento: Irving Shulman, basado en una idea de Nicholas Ray. Guión: Stewart Stern, con la colaboración de Clifford Odets. Fotografía: Ernest Haller. Música: Leonard Rosenman. Decorados: Malcolm Bert y William Wallace. Vestuario: Moss Mabry. Montaje: William Ziegler. Intérpretes: James Dean (Jim Stark), Natalie Wood (Judy), Sal Mineo (Platón), Jim Backus (Padre de Jim), Ann Doran (Madre de Jim), Dennis Hopper (Goon), Edward Prat (Ray). Corey Allen (Buzz). Color - 111 min.

Con *Semilla de maldad* (1955), de Richard Brooks, es una de las primeras películas sobre los delincuentes juveniles de clase media estadounidense. Narra las desventuras de un grupo de adolescentes en la América profunda.

Concebida a modo de tragedia griega –con unidad de acción, espacio y tiempo–, se trata de una de las obras más representativas de Nicholas Ray, ya que contó con entera libertad como creador. La natural interpretación del trío protagonista –James Dean, Natalie Wood y Sal Mineo–, perfectamente compenetrado con el director, ayudaron a dar una dimensión profunda a este film personal de su autor, quien supo retratar un período y una problemática concreta de la sociedad norteamericana contemporánea, que también cobra visos universales.

Veamos, en este sentido, el juicio valorativo del crítico Edmond Orts: "*Rebelde sin causa* es una película enraizada con su época, una obra que refleja fielmente tanto la mentalidad de su tiempo como los síntomas de cambio que ya se adivinaban en la sociedad. No se puede comprender a fondo una propuesta de la índole de *Rebel Without a Cause* sin atender a fenómenos tan importantes como el auge del rock y los nuevos movimientos juveniles, estrechamente vinculados al surgimiento de un conflicto generacional tan revelador con decisivo, un choque que, después de todo, es el eje sobre el que pivota el drama presentado en la cinta. *Rebelde sin causa* cuenta además con un sugestivo componente premonitorio, no en balde su captación de los nuevos tiempos que corren resulta de tal grado de lucidez que, de hecho, advierte en torno a cómo será la juventud americana en años venideros. Los conflictos que surgirán posteriormente como claro atributo a su rebeldía e inconformismo ahí están, más que latentes"[7].

Asimismo, junto a las dramáticas secuencias de la pelea entre jóvenes, el *chicken run* y el enfrentamiento padres-hijo en

---

7 *El libro de oro del cine mundial. Las películas*, cit., p. 209.

la escalera, cabe destacar la escena de amor entre Jim y Judy, que es una de las bellas y pulcras de la Historia del Cine, debido a su delicadeza e intensidad lírica. Además, la creación que hace James Dean de su inolvidable personaje le encumbró al estrellato mundial, como gran representante de los "rebeldes" de los años 50, y cuya muerte prematura le transformaría en un mito; pues Dean fue el prototipo de esa angustia o furor de vivir –calificado así por el propio Nicholas Ray– de ciertos jóvenes solitarios estadounidenses, en desacuerdo con la sociedad-hecha. La identificación entre Jim Stark y James Dean es excepcional: "ambos desgarrados por el conflicto entre el deseo por entregarse y el temor a una entrega", según declaró el mismo Ray. Personaje-actor que sería el símbolo de toda una generación, anterior a la revolución *hippie* de los años 60-70.

Estamos, pues, ante una obra maestra del arte cinematográfico USA, fresca e imperecedera, recuperada por la crítica contemporánea y degustada por las nuevas generaciones de espectadores. Por tanto, esta pieza del maestro Nicholas Ray es un agudo testimonio sobre todo un período de América durante la segunda posguerra.

15
Alfred Hitchcock, el "Mago del Suspense"

No podemos cerrar la primera parte de nuestra *Historia crítica del cine norteamericano* sin referirnos a otro auténtico genio de la pantalla hollywoodiense, y a una de sus más emblemáticas películas.

ALFRED HITCHCOCK (1899-1980)


Alfred Hitchcock

Sin duda alguna, Hitchcock fue el "mago del suspense" y uno de los grandes maestros del cine mundial. Nacido en Londres, técnicamente influiría a muchos cineastas contemporáneos, como François Truffaut, Claude Chabrol, Brian de Palma o M. Night Shyamalan.

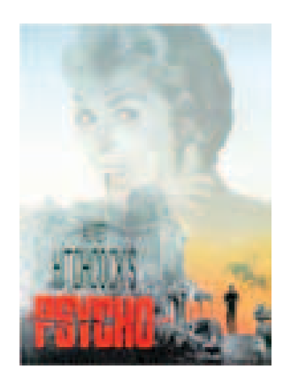
De formación católica, estudió Ingeniería y ejerció como dibujante publicitario antes de dedicarse al cine. En 1920 ya diseñaba intertítulos para películas mudas, hasta que se inicia como decorador, guionista y productor, accediendo a la

realización en 1925. Director de prestigio en Inglaterra con *39 escalones*, *Agente secreto* y *Alarma en el expreso*, entre otras, fue contratado por Hollywood en 1940, donde se estableció profesionalmente y alcanzó pronto el éxito internacional (*Rebeca*, *Enviado especial*, *Sospecha*). Su prolífica producción fílmica la combinaría con la edición de novelas fantásticas y producciones televisivas, relatos de suspense y series que lo mantuvieron siempre en la fama.

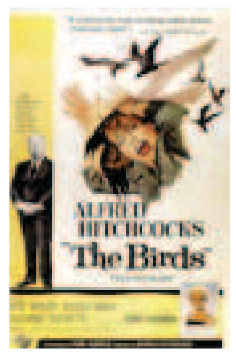
Era un autor desinteresado en buena parte por las cuestiones ideológicas; sus pretensiones estuvieron prácticamente concentradas en el arte de las imágenes: estaba más preocupado en el modo de contar una historia, con un estilo narrativo idóneo (montaje, movimientos de cámara, empleo expresivo del color), que su argumento. Prefería trabajar siempre con las mismas “estrellas”: Joan Fontaine, Cary Grant, Joseph Cotten, Grace Kelly, Gregory Peck, Ingrid Bergman, James Stewart, Tippi Hedren.

Contrario al melodrama, pues superaba el realismo con la fantasía, lo que más le importaba de sus obras de misterio eran las situaciones y la originalidad. Por tanto, la lógica de los filmes de Hitchcock radica en hacer sufrir al espectador, como se aprecia claramente en *La sombra de una duda* (1943), *Recuerda* (1945), *Extraños en un tren* (1951), *Vértigo* (1958), *Psicosis* (1960), *Los pájaros* (1963) y *Marnie, la ladrona* (1964). Él mismo habría declarado: “Todo el arte del cine se basa en la identificación del público con los personajes de la pantalla. Por eso, se muestre lo que se muestre, realidad o fantasía, debe parecer verosímil”. Esto sucede en aventuras tan fantasiosas como *Pero... ¿quién mató a Harry?* (1956) y *Con la muerte en los talones* (1959), entre otras muchas realizaciones que, por virtud de su singular narrativa cinematográfica, llegan a hacerse creíbles a un

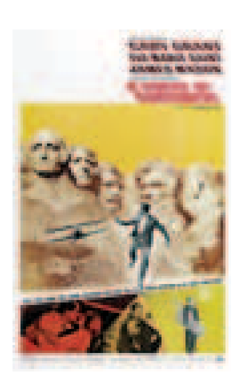
público que las vive apasionadamente. Con su personal intriga, este "mago del suspense" trata de jugar con los espectadores. Por eso su héroe es bueno, un hombre normal con el que el público se pueda identificar y sentir su ansiedad. Acaso esto es también debido a su enorme dominio de la imagen, a nivel persuasivo y sentimental.



Psicosis



Los pájaros



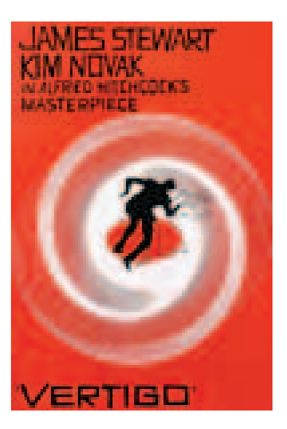
Con la muerte en los talones

Las películas de Hitchcock, incluso las más corrientes o con menos pretensiones (por ejemplo, *Cortina rasgada*), ofrecen perspectivas psicológicas de orden metafísico-existencial y valores humanos de fondo. Así se evidencian un sentido romántico del amor, clara delimitación entre el bien y el mal, conciencia de pecado en sus personajes, como en *Yo confieso* (1952). Además, el delito es siempre castigado aunque, a veces, tenga cierta fascinación por sus divertidos malvados. Hechos que, si por un lado muestran las ideas del autor, por el otro, evitan la superficialidad o el determinismo habituales del género. Alfred Hitchcock era humanista y satírico a la vez, influido en ocasiones por las teorías freudianas, tomaba gentes normales y las ponía en situaciones anormales, pues pensaba que el público quiere algo extraordinario; lo habitual ya lo vive en su casa. Para este autor era esencial que el espectador supiera apreciar lo anormal y que esto se muestre con el más completo realismo,

pues el público siempre sabe lo que es verdad o no. Entonces se hace preguntas... Y ahí empieza el suspense. "El cine –dijo con cierta sorna– no es un trozo de vida, sino un trozo de pastel".

Original como creador –renovaba en cada una de sus películas la técnica de la intriga– y célebre también por su particular sentido del humor, el popular Hitchcock fue un hombre todo espectáculo, a veces sádico, otras juguetón, que siempre sería acogido con simpatía y entusiasmo por sus numerosos seguidores. En los últimos años, su sólida obra de suspense psicológico perdió el tono romántico-sentimental y de virtudes humanas para incurrir en ciertas concesiones a la galería (*Topaz*, *Frenesí*). Gran experimentador e inventor de formas, supo explotar como pocos las posibilidades del cine, llegando indudablemente a la verdadera creación artística.

VERTIGO



Vertigo

Título español: *Vértigo/De entre los muertos*. Producción: Alfred Hitchcock y Herbert Coleman, para Paramount (USA, 1958). Director: Alfred Hitchcock. Argumento: basado en la novela *D'entre les morts*, de Pierre Boileau y Thomas Narcejac. Guión: Alec Coppel y Samuel Taylor. Foto-

grafía: Robert Burks. Música: Bernard Herrmann. Decorados: Hal Pereira, Henry Bumstead, Sam Comer y Frank McKelvey. Vestuario: Edith Head. Montaje: George Tomasini. Intérpretes: James Stewart (John "Scottie" Ferguson), Kim Novak (Madeleine Elster/Judy Barton), Barbara Bel Geddes (Midges Wood), Tom Helmore (Gavin Elster), Konstantin Shayne (Pop Leibel), Henry Jones (Coronel), Raymond Bailey (Médico), Ellen Corby (Directora del hotel). Color - 128 min.

Para muchos, la obra mayor del "mago del suspense"; pues viene a ser la quintaesencia de su inimitable estilo y universo creador. Además, en la convocatoria de la revista especializada *Sight & Sound* (2012), para elegir las 10 Mejores películas de todos los tiempos, *Vertigo* quedó seleccionada por los expertos como la primera, desbancando a *Citizen Kane*.

En la ciudad de San Francisco, el ex policía Scottie –que tuvo que retirarse a causa del vértigo– recibe de un antiguo colega un sorprendente encargo: seguir a su esposa, Madelaine, que se cree reencarnación de una muerta y pretende suicidarse. Tras salvarle la vida, Scottie ve como ésta –presa también del vértigo– se precipita al vacío desde un campanario. Pero, después de sufrir una depresión –porque asimismo el detective se había enamorado de la muerta–, Scottie verá por la calle a la "doble" de Madeleine, Judy. Y aquí comienza la verdadera y apasionante intriga.

El especialista Bruno Villien valoraría así esta obra maestra del cine norteamericano: "En la más romántica de sus películas, Hitchcock profundiza hasta el fin los fantasmas de un hombre enamorado. Scottie transforma a Judy para hacerla igual a la imagen perfecta que lo atormenta, se ha apasionado de una mujer

imaginaria. De la misma manera que con *La ventana indiscreta* hiciera una parábola acerca del cine considerado como "voyeurismo" recompensado, el director muestra aquí, a través de Stewart, al artista como Pigmalión. Kim Novak, en el doble papel de Madeleine y Judy, consiguió la mayor hazaña de su carrera"[1].

Entre diversas secuencias inolvidables, cabe destacar la del *amour fou*. El crítico José Luis Guarner la resumiría así: "De una niebla surge la revivida Madelaine para besar al estático protagonista, mientras la habitación desaparece mágicamente y un fantástico, inexplicable movimiento circular –magnificado con la música de Bernard Herrmann, inspirada en el "Liebestod" de *Tristán e Isolda*, otra clave para entender *Vértigo*– señala la abolición del presente y el triunfo del pasado".

Estamos, por tanto, ante un film perfectamente concebido en imágenes, que confirma una vez más la maestría narrativa de Alfred Hitchcock. Basado en una novela de los autores de *Las diabólicas* (Henri-Georges Clouzot, 1954), prácticamente escrita para que la llevara a la pantalla el "mago el suspense", este gran cineasta británico reformó la estructura del relato y reveló al espectador –no al protagonista, también magistralmente interpretado por James Stewart– la verdadera identidad de la mujer.

En este clásico, Hitchcock parece hablarnos de la verdad y la mentira, de la voluntad de identificar el sueño con la realidad, o de la ceguera –simbolizada por el vértigo– a aceptar esa realidad, e incluso de la imposibilidad de amar. Con cierta profundidad

---

1 *Alfred Hitchcock*, Barcelona, Cinema Club Collection, 1990, p. 143.

metafísica –como señalaría Fernando Alonso Barahona, citando a Ortega y Gasset– viene a ser un indiscreto diario íntimo del propio cineasta en busca de la mujer ideal.

"Desde el punto de vista formal –escribe el historiador del género José Luis Sánchez Noriega– hay que destacar el juego visual de los créditos iniciales, los trucos ópticos para expresar el vértigo en los planos de la torre mediante la combinación del *zoom* y *travelling* de retroceso, el color verdoso de Judy en el Empire Hotel y una música que adquiere, alternativamente, tintes románticos y de suspense"[2].

Con un colorido que expresa también los estados anímicos –contó con cuatro decoradores y el vestuario de su habitual colaboradora Edith Head– y que a la vez trasmite los sentimientos de intriga y las emociones a un público cautivado por su original puesta en escena, *Vértigo/De entre los muertos*, solamente cubrió gastos, apenas conmovió a la crítica, pero con el paso de los años cobraría un carácter mítico en la dilatada obra de su autor.

2 *Obras maestras del cine* negro, Bilbao, Mensajero, 1998, p. 263.



II. CINE MODERNO

16
La "Generación Perdida" estadounidense

Durante la "revolución cinematográfica" en Europa, ¿qué pasaba en Hollywood? Es obvio que la aparición de las "nuevas olas" de los años 60 iba a repercutir seriamente en los Estados Unidos de América.



Jonas Mekas

Las nuevas fórmulas de producción europeas "revolucionan" la industria yanqui, que entonces apenas puede luchar contra la Televisión y superar la competencia con éxito. El cine-espectáculo y la gran pantalla, conjuntamente con los adelantos técnicos no siempre cubrían los enormes gastos de producción y la inversión en publicidad. Con lo que había que reducir los presupuestos, renovar los esquemas de rodaje y modernizar los temas para poder competir con la renovación europea, con ese cine como medio de comunicación social que realmente interesaba a las jóvenes generaciones. Además, el cambio producido en el Viejo Continente no sólo era económico-industrial, sino fílmico-estético tam-

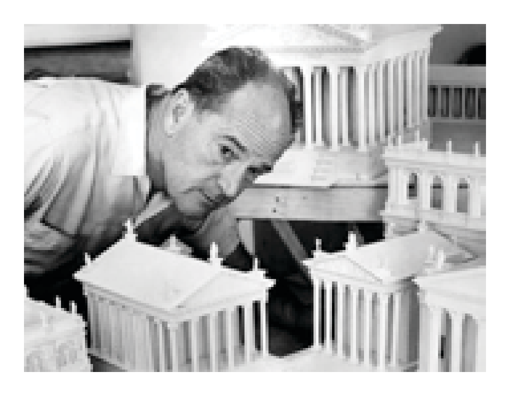
bién[1]. Y la gran Meca del Cine tendría que renovar su "plantilla" de creadores si quería subsistir.

Es entonces cuando se produce una peligrosa escisión entre el cine tradicional norteamericano y las nuevas generaciones estadounidenses. Por un lado, los viejos maestros de Hollywood (Ford, Hawks, Hitchcock, Walsh, Vidor, Wilder, Wyler, Zinnemann...) siguen realizando filmes interesantes. Por otro, un pequeño grupo de jóvenes cineastas (la Escuela de Nueva York: Mekas, Cassavetes, Leacock...) intentan realizar cintas totalmente al margen de la industria. Y en ese encuentro entre el *New American Cinema* y el viejo, aunque no todavía caduco, se produce la escisión.

Sucede, pues, que la generación intermedia de posguerra (Elia Kazan, Samuel Fuller, Robert Aldrich, Nicholas Ray... y hasta los más veteranos Anthony Mann y John Huston) es la que sufre las consecuencias de este choque, de esta crisis, y al ser incapaz por su formación de unirse a uno u otro grupo, algunos autores empiezan a emigrar –al menos temporalmente– a Europa[2], continente que iba a tomar momentáneamente la primacía del cine mundial.

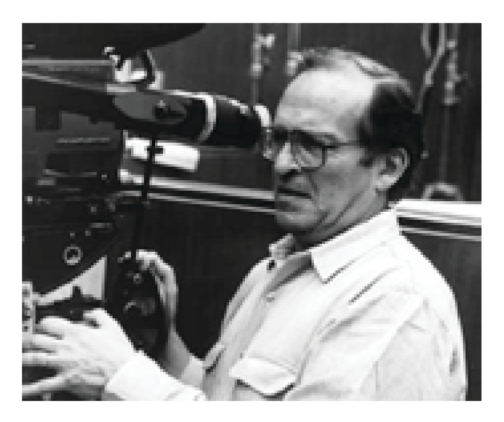
1 J. E. Monterde, E. Riambau y C. Torreiro, *Los "nuevos cines" europeos 1955/1970*, Barcelona, Lerna, 1988.

2 También emigraron productores como Samuel Bronston, que intentó crear un imperio del celuloide en España. Vid. J. García de Dueñas, *El Imperio Bronston*, Madrid-Valencia, Ediciones del Imán/Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 2000.



Anthony Mann

Ésa fue una "generación perdida", a la cual se unirá otra nueva generación de cineastas –también muchos de ellos "perdidos" en el engranaje industrial o en trance de perderse– integrada por hombres procedentes de la televisión norteamericana –los *producers* también lucharon entonces contra la pequeña pantalla, quitándoles algunos de sus realizadores valiosos–, que comienza con Richard Brooks, Sidney Lumet y Delbert Mann, pasando por Robert Mulligan, John Frankenheimer, Ralph Nelson, Martin Ritt, Daniel Mann, Frank Perry y Franklin J. Schaffner, entre otros, hasta terminar con Mike Nichols, Arthur Penn y Sam Peckinpah[3].



Sidney Lumet

3 Para este tema, cfr. el valioso libro de Christian Aguilera, *La Generación de la Televisión. La conciencia liberal del cine americano*, Barcelona, Editorial 2001, 2000.

Así, con las generaciones perdidas –incluida la célebre del maccarthismo– se escribiría la Historia del cine norteamericano de esta época[4]. Y de ahí a la crisis y caída momentánea de la antigua Meca del Cine sólo hubo un paso.

RICHARD BROOKS (1912-1992)



Richard Brooks

Realizador independiente noteamericano, fue un destacado miembro de la Generación de la TV. Ruben Sax -su verdadero nombre-, nació en Filadelfia, el 18 de mayo de 1912, y provenía de una familia de emigrantes rusos de origen judío. Estudió en la Temple University, dedicándose primero al periodismo deportivo. Locutor radiofónico de talante liberal, dirigió obras de teatro en Broadway y destacó como novelista antes dedicarse al cine y trabajar para la NBC.

4 Vid. M. Ryan y D. Kellner, *Camera Politica. The Politics & Ideology of Contemporary Hollywood Film*. Bloomington, Indiana University Press, 1988.

Prestigioso guionista durante los años cuarenta, con las películas *Forajidos*, *Encrucijada de odios*, *Fuerza bruta* y *Cayo Largo*, entre otras, había declarado: "Cuando escribo un guión no llevo el control real de mi film, pues en el montaje puede muy bien el estudio transformar totalmente un film acabado. También me duele no poder escoger con toda libertad a los actores, como la mayoría de los cineastas americanos. Una película no tiene más valor que el que tiene el guión. Si es mala la historia, ya pueden ser sublimes los actores, espléndida la música, fascinante el color, que, a pesar de todo, la película será un fracaso". De ahí que, a partir de 1950, escribiera, realizara y en ocasiones produjera sus propias cintas.

Su obra se distingue por un estilo depurado, gusto por lo conceptual, talento narrativo y rigor en las adaptaciones literarias, como lo evidencian sus filmes *La última vez que vi París* (1954), *Los hermanos Karamazov* (1958), *Elmer Gantry* (1960), *Lord Jim* (1965) y *A sangre fría* (1967). Brooks está considerado -junto a Elia Kazan- como el mejor adaptador cinematográfico de Tennessee Williams: *La gata sobre el tejado de zinc* (1958) y *Dulce pájaro de juventud* (1962).

Interesado por temas ideológicos de actualidad, rompió una lanza en favor de la libertad de prensa en *Deadline USA* (1952), trató la delincuencia juvenil en *Semilla de maldad* (1955); hizo hincapié en la problemática racial y el colonialismo en *Sangre sobre la tierra* (1957), y satirizó el mundo del cine y la crisis de la condición femenina en *Con los ojos cerrados* (1969) y *Buscando al señor Goodbar* (1977). Al propio tiempo, entre las cintas de consumo que tuvo que realizar para la industria de Hollywood,

destacan westerns críticos como *Los profesionales* (1966), a modo de parábola sobre la guerra de Vietnam, y *Muerde la bala* (1975).

Richard Brooks fue calificado como un autor más interesante cuando él era, asimismo, el guionista y podía dirigir con plena libertad. Este prolífico cineasta, como idealista y honrado americano, ambiguo y lúcido a la vez (en 1951, escribió también una importante novela sobre Hollywood: *The Producer*, que evoca y denuncia la época maccathista), estaba preocupado por lo que ocurre en el interior de las personas, manteniendo cierta independencia creadora y consiguiendo en esos casos una notable inventiva visual. Falleció de un paro cardíaco el 11 de marzo de 1992, en Beverly Hills.

SAM PECKINPAH (1925-1984)



Sam Peckinpah

Fue otra figura representativa del cine norteamericano. Nacido en Fresno (California), el 21 de febrero de 1925, destacaría por ser uno de los directores más capaces y "contestatarios" de la industria de Hollywood. Nieto de un jefe indio, estudió Derecho y después se enroló en el Ejército estadounidense. Diplomado en

Arte Dramático, trabajó como ayudante de dirección de Donald Siegel en *Invasion of the Body Snatchers* (1956) y fue guionista y realizador de diversas series televisivas, como las populares *Rifleman* y *The Westerner.*

Cineasta "maldito" en los inicios, a causa del control tácito de sus películas por los productores -algunas fueron mutiladas o alteradas en el montaje-, Peckinpah sería uno de los renovadores del género western, al que le dio un cariz intelectual, violento y subjetivo lejos de los tópicos entonces reinantes: *Duelo en la Alta Sierra* (1962), *Mayor Dundee* (1965) y *Grupo salvaje* (1969), especialmente. Al desmitificar el Far West y consolidar el género crepuscular, tras la crisis ocasionada por el *spaghetti-western* europeo, se reafirmó con estas declaraciones: "No me interesa el mito; sólo me interesa la verdad. Y el mito del Oeste se encuentra en la explotación de la gente que iba a conseguir tierra. Si se quiere hacer una película sobre el Oeste hay que hacerla sobre esta gente que iba y tenía tierra. Y que robaron y mataron a los 'malditos' indios. Pero eso lo cambié, o al menos espero haberlo conseguido en *The Wild Bunch*. Uno de mis propósitos al realizar esta película era romper el mito del Far West".

Es obvio que, a nivel de creación fílmico-estética, su pulso cinematográfico y originalidad narrativa son notables, así como su empleo del color y el clima interno que concebía en sus films. Por ello fueron célebres sus sangrientos *ralenti*, a modo de ballet, también a través de escenarios naturales auténticos. No obstante, en su aplaudida obra incurrió en excesos eróticos y violentos o cínicos y humorísticos, que acaso le proporcionarían más fama que sus meros valores artísticos.

Samuel Peckinpah sacaba temas del Oeste, afirmando que nunca había realizado westerns, para pronunciarse acerca del "héroe" tradicional, sobre la sociedad de ayer y hoy; al propio tiempo, ponía en la picota los defectos de la idiosincrasia norteamericana y del hombre contemporáneo inmerso en un contexto con el que no está de acuerdo o le parece corrompido. Así, aparecen claramente el puritanismo, la hipocresía, el orgullo, la explotación, el triunfalismo, la miseria, el paternalismo, la ambición, los convencionalismos, el sentido del amor y la violencia… Y, para ello, se sirvió de unos tipos muy característicos y de situaciones-límite llenas de "claves" difíciles de aprehender por el gran público, debido a la agudeza crítica -entre líneas- e insinuaciones simbólicas, como sucede, por ejemplo, en *Junior Bonner* (1972), con Steve McQueen como el legendario *cowboy* protagonista.

Algo obstinado e individualista, el universo peckinpehiano es un tanto escéptico, patético y atormentado: un mundo sufriente, donde el hombre -antihéroe y "perdedor"-, se encuentra irremisiblemente atrapado, como se puede observar en *Perros de paja* (1971); o bien está condenado por el progreso tecnológico, como también se evidencia en *La balada de Cable Hogue* (1970). De ahí que su obra ofrezca un mosaico de desesperación individual y colectiva acerca de una sociedad que se destruye y que sólo se considera "superable" por medio una violencia aún mayor, como se demuestra en *La huida* (1972) y *Pat Garret and Billy the Kid* (1973). La violencia, en definitiva, como liberación; el mismo Peckinpah manifestaría: "Todo es confuso y no sé bien qué es lo que hay que hacer. Estoy aprendiendo porque no tengo respuestas, sólo preguntas que hacer".

Tras realizar los *thrillers* nihilistas *Quiero la cabeza de Alfredo García* (1974) y *Los aristócratas del crimen* (1975), la brechtiana cinta antibélica *La Cruz de Hierro* (1977) y su amarga parodia *Convoy* (1978), película testimonial que demostró su maestría como narrador, acaso se sentiría cansado de luchar contra el sistema y estuvo cinco años sin trabajo como realizador. Cuando acababa de cumplir 58 años, Sam Peckinpah se despidió del cine con un fallido film de espionaje, *Clave Omega* (1983).

Cineasta al que conocí personalmente en el Festival de San Sebastián'1970, posiblemente su temprana muerte en Inglewood (California), el 28 de diciembre de 1984, haya sido, como en sus antepasados pieles rojas de la Peckinpah Mountain, la desaparición del último guerrero de la Meca del Cine.

17
El maestro John Huston. *The Misfits*

El mejor representante de la comentada "generación perdida", fue otro de los más importantes cineastas norteamericanos. Y con una de sus obras más representativas de ese período abrimos el cine moderno.

JOHN HUSTON (1906-1987)



John Huston

Nacido en Nevada, Huston sería un gran renovador de los géneros de Hollywood y testigo del estatus USA de posguerra; pues cultivó la aventura en todos sus órdenes reflejando el espíritu yanqui.

De origen irlandés –hijo del actor Walter Huston– y formación protestante, con influencias existencialistas (Sartre, Hemingway), tuvo muchos oficios antes de dedicarse al arte cinematográfico como actor y realizador: campeón de boxeo, militar –luchó en la Revolución mexicana– periodista, pintor, novelista, autor y director escénico. Asimismo, destacó como guionista de *Jezabel*, *Juárez*, *El último refugio* y *El sargento York*.

John Huston ha cultivado casi todos los géneros. Su obra es extensa y un tanto irregular, ya que prácticamente realizó una película al año. No obstante, el rigor y la sobriedad estilística, así como la sólida construcción dramática y brillantez formal, dan a sus filmes una impronta de categoría artística muy personal. Dominó también la técnica del color, siendo notable su empleo dramático-expresivo. Creó el tipo de antihéroe más célebre del cine *negro* norteamericano: el "perdedor" y hombre de acción que encarnó Humphrey Bogart. Al mismo tiempo, fue un gran director de actores y actrices de quienes supo sacar mucho partido. Así, por ejemplo, Marilyn Monroe en *Vidas rebeldes* (1961) cobró bajo sus órdenes una dimensión psicológica no lograda por otros cineastas que sólo explotaron frívolamente su presencia.

Riguroso y consecuente en sus planteamientos, ha preferido que su filosofía determinista se desprendiera de las imágenes a través de la actuación de los personajes, que se explican con palabras y hechos antes que con reflexiones. Le interesa, por tanto, la definición ética de los protagonistas por medio de sus conductas y no el estudio psicológico de un itinerario interior. De ahí que en sus filmes destacara a los seres marginados, "contestatarios" de la sociedad, rebeldes contra las normas morales y el orden estableci-

do. Esto se concretaba en una serie de temas-constantes que iban desde la búsqueda hasta el fracaso, de la aventura a la exaltación del vitalismo menos optimista (*El halcón maltés*, 1941, basada en la novela de Hammett), desde la no acusación a unos hombres concretos sino a la sociedad que los genera, como se ve claramente en *La jungla del asfalto* (1950). Su antihéroe es un paria social, desarraigado, que personifica cierta forma de rebeldía: los buscadores de oro de *El tesoro de Sierra Madre* (1947), que interpretó su padre (ambos ganaron los Oscar de Hollywood); los gángsters de *Cayo Largo* (1948), o los marginados a la deriva de *La reina de Africa* (1951). No hay personajes "positivos" en sus películas, ni "buenos" ni "malos".



El halcón maltés

Para John Huston la vida es acción, una aventura tras el éxito que suele desembocar en el vacío y el fracaso. Por esta razón, sus tipos optan por una tentativa desesperada, condenada de antemano a la frustración. Su postura fatalista se encarna así en seres que son productos de una sociedad en descomposición –de la que él es testigo–, y que se dejan arrastrar por las corrientes de la época, tal como se evidencia en *El hombre que pudo reinar*

(1975), *Bajo el volcán* (1984) y *El honor de los Prizzi* (1985). Todo ello narrado con un humor subterráneo, agresivo y de enorme agudeza, que a veces destila cinismo, no exento en otras ocasiones de toques románticos y equívocos.

Sus obras están habitualmente concebidas como historias de amor, que se concretarían en su homenaje a Toulouse-Lautrec (*Moulin Rouge*, 1952) y en idilios sentimentales dispares (*Sólo Dios lo sabe*, 1957; *La noche de la iguana*, 1964, según la pieza de Tennessee Williams; o *Paseo por el amor y la muerte*, 1969). Después de evocar el mundo del boxeo en *Ciudad dorada* (*Fat City*, 1972), realizó ese mismo año un film que podría considerarse como su testamento fílmico: *El juez de la horca*, una reflexión crítica sobre el Oeste y una América que desaparece, dentro de un tono triste y nostálgico, cómico y destructor a la vez.

Sus más recientes películas manifestaron la actitud escéptica de este hombre sufriente, con una narrativa sencilla de gran coherencia interna, a pesar de las variaciones de estilo y contenidos, directa, lírica, con cierto simbolismo y, en algunos casos, crudeza y agresividad, sobre todo a través del erotismo y de la muerte. Al parecer buscaba la verdad sin llegar a descifrar la dimensión última y más profunda de la persona, aunque palpó los límites en su intento. Por eso, John Huston acaso sea –por voluntad propia y tal como se definió– un "perdedor", un *frontier*. Había manifestado: "Me encuentro siempre asfixiado por la existencia de demasiadas reglas, reglas severas... Amo la libertad. No busco, sin embargo, la libertad última del anarquista, pero no aprecio las reglas que destilan prejuicios".

Se despidió del Séptimo Arte con un relato de James Joyce: *Dublineses* (*Los muertos*, 1987) que fue interpretado por su hija Anjelica Huston y rodado en una silla de ruedas, dando una magistral lección de cine. Poco antes había publicado sus memorias: *A libro abierto*.

THE MISFITS



The Misfits

Título español: *Vidas rebeldes*. Producción: Seven Arts (USA, 1961). Productor: Frank E. Taylor. Guión: Arthur Miller. Fotografía: Russell Metty. Música: Alex North. Decorados: Stephen Grimes y William Newberry. Montaje: George Tomasini. Intérpretes: Clark Gable (Gay Langland), Marilyn Monroe (Roslyn Taber), Montgomery Clift (Perce Howland), Thelma Ritter (Isabelle Steers), Eli Wallach (Guido), James Barton (Abuelo Fletcher), Kevin McCarthy (Raymond Taber), Denis Shaw (Joven Fletcher). Blanco y negro - 124 min.

Se trata de la última película interpretada por el llamado “rey” de Hollywood –Clark Gable murió de infarto pocos meses después- y la mítica Marilyn Monroe, que sobrevivió casi un año

al rodaje del film escrito por su postrer marido, el dramaturgo Arthur Miller, también hoy fallecido.

Veamos lo que el desaparecido crítico del diario *El País*, Ángel Fernández-Santos, escribió con la perspectiva de los años sobre esta emblemática cinta norteamericana (8-XI-1987): "*The Misfits* –o, en su equívoco título español, *Vidas rebeldes*– es una de las notables incursiones del espíritu del antiguo cine del Oeste en historias, individuos y situaciones de distinta época y, sobre todo, diseñados en distinta clave poética. El guionista, Arthur Miller, y el director, John Huston, depositaron en las secas y apasionantes imágenes de *Vidas rebeldes* –fotografiadas en un prodigioso ejercicio de rescate del blanco y negro como colores primordiales del cine– a unos despojos en carne viva de la vida de mediados de este siglo, y de ellos extrajeron un juego de signos altamente precisos y bellos acerca del eterno poema de la caza, de la desesperación y del arrojamiento del hombre fuera de la historia, constante todas ellas del viejo western, que aquí adquierieron una poderosa y directa referencia a la contemporaneidad. La película es una estremecedora mezcla de dolor y vitalidad, de violencia y delicadeza, de dureza y fragilidad, que la paciencia y la humildad de Arthur Miller y de John Huston hicieron posible, al dejar a los actores ser los protagonistas, en sentido absoluto, de la obra, y en cierto modo sus verdaderos autores"[1].

En efecto, el gran trío protagonista –completado por el también desaparecido Montgomery Clift (1920-1966)– tuvo total

---

1 Cfr. Eduardo Rodríguez y Juan Tejero (coords.), *Diccionario de películas de cine norteamericano. Antología crítica*, Madrid, T&B, 2002, p. 936.

libertad en modificar los diálogos e inventar situaciones nuevas para interpretar el film. Una obra que se relacionaría después con el destino personal de estos actores.

Con todo, vale la pena constatar la valoración que hizo en su día el filósofo Julián Marías –gran discípulo de Ortega y Gasset–, en su leída sección de *Gaceta Ilustrada* (16-VI-1962). Tras hablar ampliamente de los temas que convergen en el film –la soledad como forma de vida, la decadencia de las formas y la incapacidad de imaginar–, escribe sobre la secuencia antológica que interpretan sus inadaptados protagonistas: "La escena de la caza de caballos 'ojeados' con una avioneta, galopando por los páramos de Nevada, perseguidos desde un camión que zigzaguea locamente, es de lo más extraordinario que he visto en una pantalla. Y cuando uno de los hombres, conmovido por la desesperación de la muchacha, suelta a los caballos conseguidos con tanto esfuerzo, tenemos una soberbia estampida de lo que es, *vista*, la libertad. Pero todavía queda algo más: Clark Gable vuelve a enlazar al caballo más poderoso, lucha con él hasta que, rendido, lo rinde; y cuando, deshecho, ha vencido, lo vuelve a soltar, porque no quiere que decidan por él. Después de haber visto la libertad por fuera la vemos por dentro. Para mí bastaría esto para que la película me conmoviera profundamente; pero quizá soy un poco raro, ya que me conmueve la libertad"[2].

Sin ser una de las mejores películas del maestro Huston, *The Misfits* –"Los inadaptados", pues, sería la verdadera traduc-

2 *Visto y no visto. Crónicas de cine*, Madrid, Guadarrama, 1970, vol. I (1962-1964): "Los inadaptados", pp. 66-70.

ción de su título original– es una pieza representativa de un período de la historia de los Estados Unidos y, al mismo tiempo, del cine de la "generación perdida" en la era moderna de Hollywood.

18
Robert Mulligan.
To Kill a Mockingbird

Asimismo, como hemos referido anteriormente, hubo otra "generación perdida" estadounidense, que procedía de la Televisión norteamericana, la cual se integró después en el cine de Hollywood.

Y entre los cineastas citados en el capítulo 16, destaca el también desaparecido Robert Mulligan, uno de los grandes representantes del primer grupo de realizadores de TV que, a finales de los años cincuenta, se pasó al cine.

ROBERT MULLIGAN (1925-2008)



Robert Mulligan

Nacido en Nueva York e hijo de un policía neoyorquino, cursó Periodismo y Literatura en la Universidad de Fordham e interrumpió sus estudios de Teología para alistarse como radiofonista en la Marina durante la II Guerra Mundial. Tras la contienda bélica, trabajó en *The New York Times* y en la cadena televisiva CBS. Al poco, ya era un célebre realizador de episodios en series como *The Alcoa Hour, Goodyear Television*, *Playhouse 90* y *Studio One*, al igual que su colega John Frankenheimer.

Su debut en la gran pantalla data de 1957, con una película "comprometida", *El precio del éxito* (1957), con Anthony Perkins y Karl Malden como protagonistas, sobre las manipulaciones que sufre un ídolo deportivo: el jugador de beisbol Jimmy Piersall, que existió en la vida real. Este film le puso en contacto con Alan J. Pakula, que ejercía como productor, junto al que rodaría sus mejores películas antes que éste se convirtiera en director.

Después de tres años de silencio hollywoodiense –ínterin en el que adapta para la Televisión una obra de William Somerset Maugham, *La luna y seis peniques*, con la cual ganó el preciado Premio Emmy–, Mulligan sería contratado por la Universal para realizar tres comedias de enredo y una película de aventuras, que le harían famoso en la Meca del Cine y allende las fronteras: *Perdidos en la gran ciudad* (1960), *El gran impostor* (1961), ambas con Tony Curtis como intérprete, *Cuando llegue septiembre* (1961), con Rock Hudson y Gina Lollobrigida, y *Camino de la jungla* (1962), otra vez con Hudson como protagonista.

A las órdenes del mencionado Alan J. Pakula, realiza su obra maestra: *Matar a un ruiseñor* (1962), con la que fue nomina-

do al Oscar como Mejor director. Estatuilla dorada que sí obtuvo Gregory Peck por su gran interpretación de Atticus Finch, abogado sureño que defiende a un afroamericano acusado de violar a una mujer blanca, según la premiada novela de Harper Lee.

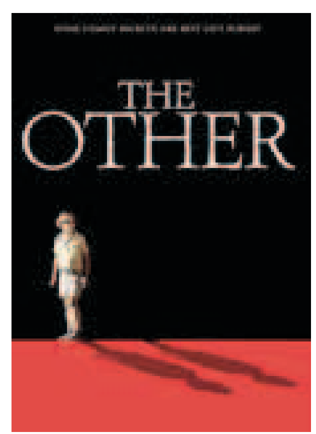
Veamos, con todo, la valoración que un crítico francés –el especialista Gérard Legrand– hizo en su día de la trayectoria cinematográfica de Robert Mulligan: "En ciertos momentos de su carrera es fácil entrever el estilo de la pequeña pantalla. Sin embargo, es un realizador preocupado por la caracterización psicológica de sus personajes y de su presencia física, en relación con un espacio unas veces complejo (*Up the Down Staircase*) y otras vaciado de todo en favor de la violencia (*La noche de los gigantes*) o del puro sentimiento (*La última tentativa*). Aunque trata preferentemente de historias de marginales que continúan siéndolo incluso cuando se integran en la sociedad, su estilo une la fluidez (que puede llegar hasta el pudor del clasicismo americano) con notas modernistas de buena ley"[1].

Ya reconocido como autor (también por la crítica europea), Mulligan dirige para Pakula otras dos películas notables: *Amores con un extraño* (1964), con Natalie Wood y Steve McQueen, sórdida historia de amor donde ofrece una fría visión del Nueva York de aquella época, y *La rebelde* (1965), de nuevo con Natalie Wood y un joven Robert Redford, que es una dura crítica al Hollywood de los años 30.

A Robert Mulligan le conocí también personalmente cuando inauguró el XIX Festival Internacional del Cine de San

1 Cfr. *Diccionario del Cine*, cit., p. 545.

Sebastián, donde se proyectaría *Verano del 42* (1971), que trata del despertar sexual de unos adolescentes durante los años cuarenta y ofrece un nuevo análisis de la sociedad estadounidense de aquel período. En ese certamen actué como jurado del Círculo de Escritores Cinematográficos y no premiamos su melancólica película. No obstante, si lo hicimos en el V Semana Internacional de Cine Fantástico y de Terror (Sitges), donde presentó *El otro* (*The Other*, 1972), su mayor éxito de crítica. Allí defendí esta pieza magistral del género terrorífico y convencí a mis colegas del Jurado Internacional, presidido por Luis García Berlanga, para que se le diera el gran premio.



El otro

Finalmente, acaso "perdido" en el engranaje industrial de Hollywood, su última etapa como creador la comenta así el crítico Juan Luis Sánchez: "El cineasta también conoció el fracaso con *El hombre clave*, sobre el mundo de la Mafia. Tan mal le fue que durante algún tiempo tuvo dificultades de financiación para sacar adelante sus proyectos, hasta que a finales de los 70 volvió al tajo con intensidad, con *Stony, sangre caliente* y *El próximo año a la misma hora*. Aunque algunos de sus trabajos finales están muy

por debajo del resto de su filmografía (*Bésame y esfúmate*, *El corazón de Clara*), se despidió de la pantalla a lo grande, con *Verano en Louisiana* (1991), en la que retomaba el tema de la infancia y el descubrimiento del amor, a través de la historia de una niña de catorce años que se enamoraba de un chico tímido que vivía en la granja de al lado". De ahí que este joven colega lo calificara como *el cineasta de la infancia*.

Retirado desde 1991, murió a los 83 años, en su casa de Lyme (Connecticut), de una dolencia cardíaca. No obstante, Robert Mulligan, con 33 títulos como director, dejaría un buen recuerdo en la Meca del Cine.

TO KILL A MOCKINGBIRD



To Kill a Mockingbird

Título español: *Matar a un ruiseñor*. Producción: Pakula-Mulligan/Brentwood Productions, para Universal (USA, 1962). Productor: Alan J. Pakula. Director: Robert Mulligan. Argumento: basado en la novela homónima de Harper Lee. Guión: Horton Foote. Fotografía: Russell Harlan. Música: Elmer Bernstein. Dirección artística: Alexander Golitzen y Henry Bum-

stead. Decorados: Henry Bumstead y Oliver Emet. Vestuario: Rosemary Odell. Montaje: Aaron Stell. Intérpretes: Gregory Peck (Atticus Finch), Mary Badham (Scout), Phillip Alford (Jem), John Megna (Dill Harris), Ruth White (Mrs. Dubose), Paul Fix (Juez Taylor), Brock Peters (Tom Robinson), Frank Overton (Sheriff Heck Tate), Rosemary Murphy (Maudie Atkinson), Robert Duvall (Boo Radley). Blanco y negro - 129 min.

Matar a un ruiseñor es, sin duda, la película más emblemática de Robert Mulligan. Harper Lee, la autora del relato original, ya había ganado el Premio Pulitzer en 1961 por esta ópera prima.

Ambientada en el profundo Sur, la acción se desarrolla en los Estados Unidos de los años 30, en plena Depresión económica y moral. Su polémico tema –ya apuntado más arriba– estaba inspirado en un suceso ocurrido en una pequeña localidad de Alabama –donde los sentimientos racistas seguían vigentes desde la Guerra de Secesión–, vivido por la hoy famosa novelista cuando tenía diez años.

No obstante, veamos la valoración crítica que hizo en *La Vanguardia* Josep Escarré: “El film es uno de los más sinceros alegatos antirracistas que ha dado el cine de Hollywood, a la par que uno de los mejores trabajos de toda la carrera de Gregory Peck, galardonado con un Oscar, que también se llevaron el inteligente guión de Horton Foote –basado en una novela de Harper Lee– y la dirección artística. Lejos del sensacionalismo, la historia transita ante la cámara como un drama intimista, uno de cuyos mayores aciertos es que está narrada a través de una mirada infantil. Se trata de una producción que, cronológicamente, se sitúa en ese momento en que Hollywood hacía verdaderos esfuerzos por

combatir el auge de la televisión mediante dramas cotidianos que intentaban repetir en el cine los temas que, en los espacios dramáticos de producción televisiva, lograban acaparar la atención de millones de espectadores. No es de extrañar, pues, que se encargara su realización a Robert Mulligan, cineasta perteneciente a la llamada generación de la televisión"[2].

Realizada con sobriedad, y un tanto deudora del estilo televisivo de su autor, el relato posee enorme fuerza dramática y poética. Además, está sostenido por una sólida interpretación. El estudio de mentalidades que ofrece también es notable, por lo que mantiene el interés del espectador en todo momento. Un público que se siente implicado acaso anímica e ideológicamente en la trama. De ahí el éxito que tuvo el film, que ayudó a transformar en un *best-seller* la obra literaria de la que procedía, publicada en 1960.

Por otra parte, es una película muy didáctica, que puede servir en debates sobre los Derechos Humanos. Tanto es así que los pedagogos la utilizan habitualmente en sus clases. En este sentido, reproducimos el comentario de un profesor de Secundaria, Manuel Ariza Canales: "Mezclando gótico sureño y un genuino sentido de la ética, *Matar a un ruiseñor* es uno de los títulos habituales en las listas de lectura de los centros educativos del mundo anglosajón. Un emocionante alegato contra la venenosa aberración que suponen los prejuicios, de manera particularmente dramática los raciales, que también señala sus mejores antídotos: la compasión y el coraje. La voz de la narradora presenta a su padre, en su luminosa y digna modestia, como precursor de la lucha por los derechos civiles tres décadas antes de que estallara. Un

2 *Diccionario de películas de cine norteamericano. Antología crítica*, cit., p. 500.

discreto Martin Luther King blanco y provinciano. El momento de publicación y eclosión de la novela no pudo haber sido menos premeditado ni más oportuno. En la voz narradora se combinan la niña que observa a su alrededor y la mujer que, al recordar, reflexiona sobre esas impresiones. De esa forma la mirada inocente y la revisión crítica se fusionan sin solución de continuidad, dando lugar a un efectivo tono de conmovedora y tierna ironía"[3].

En efecto, estamos ante una película francamente ejemplar –que ha despertado muchas vocaciones a la abogacía–, cuyo título la autora justificaría con estos términos: "Éste fue el único momento en que escuché a Atticus decir que era un pecado hacer algo, y le pregunté a la señorita Maudie al respecto. –Tu padre tiene razón, me dijo ella–. Los ruiseñores no hacen otra cosa que crear música para que la disfrutemos. No se comen los jardines de la gente, no hacen nidos en los graneros, no hacen otra cosa que cantar su corazón para nosotros. Es por eso que es un pecado matar a un ruiseñor".

---

3 Cfr. "*Matar a un ruiseñor*. A cincuenta años de la publicación de la obra de Harper Lee", en *Diario Córdoba*, 6-XI-2010.

19
John Frankenheimer.
Seven Days in May

El último director que tratamos de la llamada nueva "generación perdida" USA es John Frankenheimer, otro de los "honorables artesanos" de la Meca del Cine que sufrieron la comentada coyuntura de Hollywood.

JOHN FRANKENHEIMER (1930-2002)



John Frankenheimer

Destaca como uno de los grandes realizadores de la denominada Generación de la Televisión estadounidense. Nacido en Malba (Nueva York), hijo de un agente de cambio y bolsa judío-alemán y de madre irlandesa, cursó estudios en el Williams Co-

llege (Massachussetts) y en la Academia Militar de Lasalle, antes de entrar en el Departamento de Cine de la Fuerza Aérea y rodar películas documentales durante la Guerra de Corea (1950-1953).

Una vez acabado este conflicto bélico, Frankenheimer ingresó en la CBS –cadena televisiva entonces emergente–, donde sucedió a Sidney Lumet en la dirección del programa *You Are There*, y se hizo famoso como director de otras series para la pequeña pantalla: *Playhouse 90*, *Studio One*, *Climax!*, *Danger*, grabando más de 125 programas en directo.

Con todo, su debut cinematográfico data de 1957, cuando realizó *The Young Stranger*, ópera prima que estuvo muy bien acogida por la crítica estadounidense y europea. Regresa al plató de la TV, y en 1961 lleva a la pantalla grande un tema que ya había tratado en su citada serie *Climax!*: la aplicación de la pena de muerte a los adolescentes. Pero aunque *Los jóvenes salvajes* apenas tuvo repercusión en la taquilla, su intérprete –el gran Burt Lancaster– quedó impresionado por la imaginación visual del realizador, y siguió trabajando con Frankenheimer en cuatro películas más.

El tercer film es de 1962, *Su propio infierno*, que fue otro retrato sobre la juventud norteamericana de aquella época, al que seguiría el magistral *El hombre de Alcatraz* (1962), con Lancaster como el famoso ornitólogo condenado a 43 años de prisión, al que los pájaros cambiaron la vida. También Burt Lancaster protagoniza sus nuevas películas de 1964: la bélica *El tren*, acerca de un héroe de la Resistencia francesa, y *Siete días de mayo*, que comentamos más abajo. Este notable film de política-ficción estuvo precedido por otro importante *thriller* político: *El mensajero del mie-*

do (*The Manchurian Candidate*), con Laurence Harvey y Frank Sinatra como protagonistas, dos militares que capturados en Corea son sometidos a un lavado de cerebro. Como el comandante que encarna Sinatra sufre pesadillas y recibe la orden de asesinar a uno de los candidatos a la presidencia USA, la película tardó en estrenarse en Estados Unidos, debido a que se temía tuviera similitudes con el magnicidio del presidente Kennedy. No obstante, al parecer el problema fue de orden económico con Frank Sinatra.






El hombre de Alcatraz

El mensajero del miedo

Tras realizar en Hollywood otro film de política-ficción, *Plan diabólico* (1966), con Rock Hudson, John Frankenheimer se vio obligado a emigrar a Europa, donde su obra parece despersonalizarse. Pero dejemos que lo explique el especialista Jean-Loup Passek, quien hace una valoración crítica de este cineasta que considera autor: "Observador de la sociedad americana de los años sesenta, su dirección es reconocible y revela su formación televisiva, caracterizada por un montaje rápido, la utilización de planos anchos y de gran ángulo, estética que recuerda también su deuda a Orson Welles. A partir de ese momento, Frankenheimer se instala en Europa. Las películas que van a seguir a las anteriores harán

alternar la superproducción más espectacular (*Gran Prix*, *Orgullo de estirpe*) con el intimismo de gran presupuesto (*El hombre de Kiev*, *Los temerarios del aire*, *Yo vigilo el camino*). Si bien las superproducciones no aportan nada a la fama de Frankenheimer, las obras intimistas marcan el grado más alto de calidad de su carrera, pero su valor queda decididamente confidencial, como consecuencia de una distribución aberrante y a despecho de la elogiada crítica que encontró en Europa por parte de algunos cinéfilos”[1].

John Frankenheimer vuelve a los Estados Unidos para rodar algunas películas de encargo, que todavía confirman su maestría: *French Connection II* (1975), *Domingo negro* (1977), entre otras menores. En la década de los 90, este prolífico cineasta regresó a la Televisión y dirigió para el cine un *remake* de la novela de H. G. Welles, *La isla del Dr. Moreau* (1996), con Marlon Brando, y *Ronin* (1998), con Robert de Niro. Se despidió con otro *thriller* político, *Camino a la guerra* (2002), realizado para la TV.

Este candidato a los Oscar de Hollywood (con 51 películas en su haber como director)[2] murió en Los Ángeles, a la edad de 72 años, sin alcanzar la estatuilla dorada. Pero ahora le reconocemos con una de sus obras mayores.

---

1 *Diccionrio del Cine*, cit., pp. 317-318. Cfr. Gerald Pratley, *The Cinema of John Frankenheimer*, New York, A. S. Barnes, 1969.

2 Vid. también el más reciente libro de Murray Pomerance y R. Barton Palmer (eds.), *A Little Solitaire. John Frankenheimer and American Films*, New Brunswick, N. J., Rutgers University Press, 2011.

SEVEN DAYS IN MAY



Seven Days in May

Título español: *Siete días de mayo*. Producción: Seven Arts/Joel Productions (USA, 1964). Productor: Edward Lewis. Director: John Frankenheimer. Argumento: basado en la novela de Fletcher Knebell y Charles W. Bailey II. Guión: Rod Serling. Fotografía: Ellsworth Fredericks. Música: Jerry Goldsmith. Decorados: Cary Odell y Edward G. Boyle. Montaje: Ferris Webster, Intérpretes: Burt Lancaster (General James M. Scott), Kirk Douglas (Coronel Martin "Jiggs" Casey), Fredric March (Presidente Jordan Lyman), Ava Gardner (Eleanor Hollbrook), Edmond O'Brien (Senador Raymond Clark), Martin Balsam (Paul Girard), Hugh Marlowe (Harold McPherson). Blanco y negro - 118 min.

En plena Guerra Fría, Estados Unidos acaba de firmar con la Unión Soviética un tratado de reducción de armamentos. Esta medida pacifista no es acogida con absoluta unanimidad; pues una parte del pueblo estadounidense se rebela, y algunos sectores políticos son partidarios de anular el tratado y aumentar el armamento hasta conseguir imponer la voluntad norteamericana

a todo el orbe. Durante el mes de mayo, un coronel del Estado Mayor del Ejército sospecha que su Jefe con otros altos militares pretenden derrocar al presidente USA por medio de un golpe de Estado. El presidente y su equipo de asesores sólo dispondrán de siete días para encontrar las pruebas que permitan abortar el golpe.

Estamos ante un brillante *thriller* de política-ficción, realizado por uno de los nombres más representativos de la Generación de la TV, que posee enorme fuerza dramática y mantiene en todo momento el interés del espectador.

Producido cuando ya había remitido la "caza de brujas" de McCarthy –a quien también se cita en el film– y el mismo año de la emblemática *¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú* (*Dr. Strangelove*, 1964), de Stanley Kubrick, se trata de una pieza artística de categoría, que cuenta con un reparto de primer orden: desde un convincente Burt Lancaster (que un año antes protagonizó *El Gatopardo* para Visconti), como el general golpista, hasta el sereno presidente Jordan Lyman, que encarna con perfección el veterano Fredric March, pasando por Edmond O'Brien como su fiel amigo y senador, o el entonces aún joven Kirk Douglas –el coronel que descubre la conspiración–, que venía de interpretar *Espartaco*. La siempre bella Ava Gardner tiene un papel secundario, pero asimismo significativo.

Con un no menos eficiente guión –basado en la novela homónima de Knebell y Bailey II–, John Frankenheimer demuestra una vez más su solidez como cineasta, aunque su narrativa parece influida por el medio televisivo del que procedía. Aun así, la de-

fensa a ultranza de la libertad, el espíritu pacifista ante el peligro de una guerra atómica y los valores democráticos de los Estados Unidos de América, con su Constitución al frente –la cual aparece en los títulos de crédito– son una constante en el relato.

Por eso, *Seven Days in May* tiene total actualidad, pues toca temas universales, que en otras sociedades se han puesto en peligro o han sido vulnerados por un malentendido fervor patriótico y afán anticomunista. Así, el diálogo final entre los hipotéticos presidente USA y general Scott –con la ocultación del primero de unas cartas comprometedoras del militar– resulta muy clarificador.

Siete días de mayo cuenta con una espléndida banda sonora de Jerry Goldsmith y un impecable blanco y negro de Ellsworth Frederick, además del mencionado guión de Rod Serling, que juntamente con los decorados de Cary Odell y Eduard G. Boyle y la interpretación secundaria de Edmond O'Brien fueron nominados para los Oscar de Hollywood.

20
Los inmigrantes: Elia Kazan.
America, *America*

La gran Meca del Cine estadounidense fue fundada y desarrollada por inmigrantes europeos: desde los magnates de origen judío que llegaron a Hollywood y crearon las *majors* (ver el citado libro de Neal Gabler, *An Empire of Their Own. How the Jews Invented Hollywood*) hasta los cineastas que se instalaron en los Estados Unidos de América huyendo del nazismo.

Maestros tan famosos como Fritz Lang, Joseph von Sternberg, Ernst Lubitsch, Otto Preminger y los ya comentados en los capítulos anteriores hicieron grande esa hoy célebre localidad californiana de Los Ángeles. Como representante de los inmigrantes, destacamos en este capítulo al maestro Elia Kazan y su significativa película *América, América*.

ELIA KAZAN (1909-2003)



Elia Kazan

Reputado director teatral y cinematográfico, nacido en Estambul. Destacaría entre los intelectuales USA que se dedican al mundo del espectáculo. Turco de origen griego, emigró a Estados Unidos en 1913, donde pudo cursar estudios universitarios y graduarse en Arte Dramático por la Yale University. En 1932, entra en el experimental *Group Theatre* y, en 1947, funda el famoso *Actor's Studio* de Nueva York: sus enseñanzas influirían en la mayoría de los jóvenes actores norteamericanos y hasta europeos, renovando el estilo de interpretación.

Kazan demostró su inteligencia artística en las tablas como director escénico, especialmente de aquel teatro de vanguardia yanqui, que fustigó a la sociedad estadounidense. Este teatro estaba formado por los dramaturgos Tennessee Williams, Edward Albee, Arthur Miller, Eugene O'Neil, Thornton Wilder, Clifford Odets, William Inge. Así, siguiendo el célebre método Stanislavski, fue impulsor con Lee Strasberg –como ya apuntamos en el capítulo 9– de grandes figuras de la pantalla: Marlon Brando, James Dean,

Montgomery Clift, Paul Newman, Shelley Winters, Lee Remick, Eva Marie Saint, Rod Steiger, Carrol Baker, Karl Malden, entre otros muchos. Por eso sería llamado por Hollywood para incorporarse a las filas de la Fox, creando obras que pronto le encumbrarían en el Séptimo Arte, como *La barrera invisible* (1947), *Pinky* (1949), *Pánico en las calles* (1950) y *Un tranvía llamado Deseo* (1951) .

Acusado de comunista, Elia Kazan sería muy discutido cuando en la época maccarthista denunció –como Edward Dmytryk y otros cineastas atemorizados por la "caza de brujas"– a diversos antiguos correligionarios del PC estadounidense. A pesar del desprestigio que supuso esa traición al singular comunismo norteamericano, su categoría creadora le hizo permanecer en el estrellato, no sólo estadounidense sino mundial. De ahí que, acaso para autojustificar su criticada postura, realizara un film en el que intentó demostrar la corrupción de toda revolución, *Viva Zapata!* (1952), con Brando como protagonista, seguido de *Fugitivos del terror rojo* (1953) y su también magistral *La ley del silencio* (1954), acerca de la delación, que fueron "contestados" desde el teatro por el dramaturgo Arthur Miller, con las piezas escénicas *Las brujas de Salem* y *Panorama desde el puente*. Más tarde realizaría otras películas importantes como *Al este del Edén* (1955), que lanzó al mítico James Dean, *Río salvaje* (1960), con Montgomery Clift, y *Esplendor en la hierba* (1961), según un duro texto de William Inge sobre la América de



La ley del silencio

la Depresión, que promocionaría en el estrellato a Warren Beatty y Natalie Wood.

Adaptador cinematográfico, por tanto, de famosos dramaturgos –cuyas obras también dirigió en las tablas–, Kazan había destacado por su sobriedad, lirismo narrativo y dominio formal, e incluso por su personal utilización del color. Por eso, en sus filmes de denuncia sociopolítica –no exentos de un conformismo que denota una actitud escéptica de fondo– se apreciaba una espontaneidad temperamental, así como la búsqueda del efecto y la tendencia al sensacionalismo. Sus piezas, de cierto carácter nacional, reflejaron el espíritu norteamericano con bastante lucidez. Y sus aplaudidas películas autobiográficas (*América, América*, su obra cumbre), o el intento de justificación conciencial (*El compromiso*, basado en su propia novela), rebosaban notas de sinceridad poco corrientes en el cine de Hollywood. De ahí que Elia Kazan –siempre discutido pero apoyado por su cultura personal de excepción– consiguiera mantenerse, a pesar de los excesos de su última y espaciada producción, entre los primeros cineastas contemporáneos, con cintas como *Los visitantes* (1972) sobre la guerra de Vietnam; y *El último magnate* (1976), según la obra de Scott Fitzgerald.

Elia Kazan ha influido con su espíritu "contestatario" y estilo creador en las siguientes generaciones de directores del cine norteamericano: Nicholas Ray, Robert Aldrich, Arthur Penn, Robert Mulligan, John Frankenheimer, Francis Ford Coppola y Martin Scorsese. En los últimos años su influencia estuvo presente en los grandes nuevos actores Robert de Niro, Al Pacino y Dustin Hoffman.

Sin embargo, cuando en 1999 recibió el Oscar honorífico por su carrera, la comunidad cinematográfica no le había perdonado su actitud en la "caza de brujas" maccarthista. Con todo, él se había autoexculpado así:

"Bien o mal, no obré por cálculo, sino por convicción. Había tenido durante mucho tiempo una actividad secreta. Nuestro trabajo en el Group era de conspiración y lo encontraba repugnante: nuestra célula decidía que habíamos de hacer y más tarde participábamos en reuniones del Group o del sindicato de actores fingiendo ser imparciales, Soljenisin describe la misma cosa… Todo lo que puedo decir –no lo digo demasiado fuerte, no pido perdón a nadie– cuando me hacen reproches, es: "Ved mis películas". Pienso que desde entonces he hecho sin parar pinturas de crítica social: En *América, América*, en *Esplendor en la hierba*, en *Río salvaje*, creo haber hecho películas de izquierdas"[1].

1 Cfr. M. Ciment, *Kazan por Kazan*, Madrid, Fundamentos, 1974, cap. "Los problemas políticos: La Comisión de Actividades antiamericanas", pp. 133-155. Vid. también la autobiografía de Elia Kazan, *Mi vida*, Madrid, Temas de Hoy, 1990.

AMERICA, AMERICA



America, America

Título español: *América, América*. Producción: Athena Enterprises, para Warner Bros. Pictures (USA, 1963). Productor: Elia Kazan y Charles H. Maguire. Director: Elia Kazan. Guión: Elia Kazan. Fotografía: Haskell Wexler. Música: Manos Hadjidakis. Dirección artística: Gene Callahan. Decorados: Vassilis Photopoulos. Vestuario: Anna Hill Johnstone. Montaje: Dede Allen. Intérpretes: Stathis Giallelis (Stavros), Frank Wolff (Vartan Damadian), Harry Davis (Isaac Topouzoglou), Linda Marsh (Thomna Sinnikoglou), Elena Karam (Vasso Topouzoglou), Paul Mann (Aleko Sinnikoglou). Blanco y negro - 174 min.

Obra maestra de Elia Kazan, de carácter autobiográfico, que narra las desventuras de su familia –habitante en Anatolia–, centrándose en la odisea de su tío en busca de una vida mejor y narrando su viaje a Estados Unidos a principios del siglo XX, como tantos millones de emigrantes que abandonaron sus países de origen para dirigirse a la “tierra prometida”.

Sin duda, esta impresionante película es un testimonio histórico de un período contemporáneo. Rodada en brillante blanco y negro y con estilo documental, el film posee enorme fuerza dramática y su desconocido protagonista –el joven Stathis Giallelis– encarna a la perfección el personaje de Stavros Topouzoglou, que desde 1896 sueña con ir a América.

Basado en un guión original del propio Kazan –publicado antes como novela–, el crítico del diario *El Mundo* Alberto Bermejo, con la perspectiva de los años, la valoraría así: "Planteada como un proceso de aprendizaje, más que como una aventura, *América, América* desgrana con precisión descarnada la evolución de un personaje que comienza como un ingenuo impulsivo y se transforma interiormente en un perfecto calculador, en un ambicioso que se prepara para afrontar la nueva vida. El relato transcurre a través de una infinidad de sucesos melodramáticos y anecdóticos, como extraídos de una novela picaresca, etapas de una gesta preparada con premeditación que el director hace culminar en una secuencia llena de una belleza casi excéntrica, en la que el personaje besa el suelo de su nueva patria, a los pies de la estatua de la Libertad. Resulta un poco llamativo que un cineasta como Kazan, fogueado en la tradición teatral y cabeza visible del *Actor's Studio*, del Método, que tanto bueno y de discutible ha aportado a las pantallas, recurriera a un reparto de perfectos desconocidos, muchos de ellos apenas gentes semiprofesionales de la interpretación"[2].

---

2 *Diccionario de películas del cine norteamericano*, cit., p. 20.

Ciertamente, esa opción creadota le da una mayor naturalidad y esponteneidad a la narración. Con secuencias antológicas, ofrece asimismo un agudo estudio de mentalidades populares de aquella época, incidiendo en la problemática sociopolítica de Turquía, con la discriminación de los griegos y la persecución de los armenos.

Ambientada en escenarios naturales de Grecia –aunque hay algunas escenas rodadas en Estambul– y una espléndida banda sonora, Elia Kazan logra conmover y emocionar al espectador, que sigue el relato apasionadamente. La dirección artística de Gene Callahan obtuvo el Oscar de Hollywood.

Calificada también como la película más sincera y menos artificiosa e inspirada de su autor, *America, America* ha pasado a la historia del cine norteamericano como una obra mayor, una auténtica joya del Séptimo Arte.

Vemos, si no, lo que escribió con motivo de su estreno el filósofo Julián Marías (*Gaceta Ilustrada*, 20-II-1965): "Es la película de la esperanza, de la ilusión, no de las ilusiones. De la voluntad, no de meros deseos. Por eso la imagen de América se acuña, como en moneda menuda, en otras más modestas que tienden un camino: los rascacielos de Nueva York, los buques que pueden llevar –mediante ciento diez inaccesibles libras turcas– hasta allí, los pequeños *canotiers* de paja, muy 'fin de siglo', que simbolizan, frente al fez, el Nuevo Mundo. Stavros quiere ir a América; es decir, quiere lo que hace falta para ir a América; en otras palabras, quiere América con el camino doloroso y atroz que lleva hasta ella. Los tipos son prodigiosos (…). Y al decir tipos quiero decir

rostros, cabezas, manos, panzas puestas en libertad después de la hartura: imágenes. Es un curso entero de cine. Pero Elia Kazan no nos lo dice, no nos da lecciones, no nos hace observar qué extraordinario director es"[3].

3 *Visto y no visto. Crónicas de cine*, cit., vol. II (1965-1967): "América, América", pp. 41-44.

21
Renovación de los géneros

En estos años sesenta, la vieja Meca del Cine también renovó el cine de género que había alimentado la época de oro. En este capítulo y el siguiente, trataremos de dos cineastas representativos y sendas películas paradigmáticas de ese nuevo Hollywood que ya se apuntaba.

ROBERT WISE (1914-2005)



Robert Wise

El famoso montador del magistral *Citizen Kane* (1941) trabajó ante la moviola de la entonces *major* RKO desde 1933 a 1943, antes de transformarse en un gran director del cine de Hollywood.

Nacido en Winchester (Indiana), interrumpió sus estudios a causa de la Depresión y logró entrar en el Departamento de Montaje de la RKO, donde inició su fructífera carrera cinematográfica. Es más, en 1942, la mítica productora le obligó a rodar otro final para *El cuarto mandamiento* (*The Magnificent Ambersons*), de Orson Welles. De ahí que el magnate Val Leyton le pusiera frente a la cámara para sustituir a Gunther von Fritsch en *La venganza de la mujer pantera* (1944), secuela del célebre clásico de Jacques Tourneur. Al causar admiración su dominio de la técnica, Robert Wise no pararía desde entonces en realizar películas.

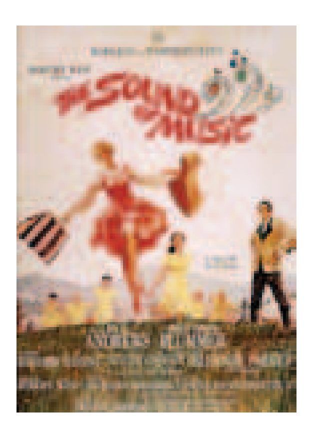
Cultivador de todos los géneros, pronto destacaría por la cinta de terror *El ladrón de cadáveres* (1944), el western *Sangre en la luna* (1948), el policíaco *Born to Kill* (1948), el drama *Nadie puede vencerme* (1949) sobre el mundo del boxeo –al que volvería en *Marcado por el odio* (1956), con un joven Paul Newman como intérprete–, los filmes bélicos *Las ratas del desierto* (1953) y *Torpedo* (1958), el épico *Helena de Troya* (1955) o el melodrama biográfico *¡Quiero vivir!* (1958), con el que ganó el Oscar Susan Hayward, entre otras muchas películas de encargo.

Especialista también en cintas de ciencia-ficción, como autor de la serie B de la Meca del Cine se hizo famoso con *Ultimatun a la Tierra* (1951), film pacisfista en plena Guerra Fría que fue otra alegoría del "terror rojo" maccarthista. Mucho más adelante regresaría al género con *La amenaza de Andrómeda* (1971), según la novela de Michael Crichton, y la primera entrega de *Star Trek, la conquista del espacio* (1979), que le dio un tono trascendente muy superior a la popular serie televisiva de la que procedía.



Ultimatum a la tierra

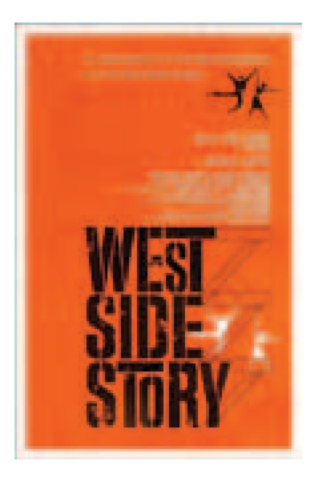
Sin embargo, fue en los años sesenta cuando Robert Wise triunfó como cineasta con sendos musicales: *West Side Story* (1961) y *Sonrisas y lágrimas* (1965) –con Julie Andrew como la institutriz de la familia Trapp– le proporcionaron los Oscar de Hollywood y un mayor reconocimiento como autor. Aun así, aunque arrasó en la taquilla con *El Yang-tsé en llamas* (1966), sorprendentemente se estrellaría con el *remake* de *La estrella* (1968), otra vez con Julie Andrews como protagonista, y su *star* entró en crisis, lo que obstaculizó un tanto su carrera cinematográfica. En el año 2000 dirigió un telefilm titulado *Tormenta de verano*, interpretado por Peter Falk y Nastassia Kinski, que sería su último trabajo como realizador.



Sonrisas y lágrimas

En 1994 presidió el Festival de Cine de San Sebastián, donde manifestó que no le gustaba el cine actual: "Demasiada violencia y efectos especiales", dijo. Y en 2005, cuando iba a recibir un homenaje en este certamen internacional, falleció en Los Ángeles de un fallo cardíaco, a los 91 años de edad.

WEST SIDE STORY



Título español: *West Side Story (Amor sin barreras)*. Producción: Mirish/ Seven Arts Productions, para United Artists (USA, 1961). Productor: Ro-

bert Wise y Saul Chaplin. Directores: Robert Wise y Jerome Robbins. Argumento: basado en la obra teatral de Arthur Laurents, Stephen Sondherim y Leonard Bernstein. según una idea de Jerome Robbins e inspirada en *Romeo y Julieta* de Shakesperare. Guión: Ernest Lehman. Fotografia: Daniel L. Fapp. Música: Leonard Bernstein. Coreografía: Jerome Robbins. Decorados: Boris Leven y Victor A. Gangelin. Vestuario: Irene Sharaff. Montaje: Thomas Stanford. Intérpretes: Natalie Wood (Maria), Richard Beymer (Tony), Rita Moreno (Anita), George Chakiris (Bernardo), Russ Tamblyn (Riff), Simon Oakland (Teniente Schrank), Bill Bramley (Oficial Krupke), Yvonne Othon (Consuelo), José de Vega (Chino), Tucker Smith (Ice). Color - 153 min.

Estamos ante un drama musical, que renovó el popular género a principios de los sesenta. Con una coreografía extraordinaria del especialista Jerome Robbins, Robert Wise produjo y codirigió una de sus obras más reconocidas. Fue galardonada con diez Oscar de Hollywood.

El film, inspirado en el mítico *Romeo y Julieta* de Shakespeare, narra la trágica historia de amor entre Tony y Maria, víctimas del choque violento de dos etnias del barrio Oeste de Manhattan: la portorriqueña, representada por los “Sharks”; y la norteamericana pura (WASP), asumida por los “Jets”. Al final, tras la muerte de Tony y Bernardo –el hermano de la protagonista–, nace un entendimiento entre las dos bandas: el amor y la amistad han vencido al odio y la discordia.

El entonces crítico de *El País*, Antonio Lara, valoró así esta gran película (3-VIII-1976): “Desde el punto de vista del género, *West Side Story* es, sin duda, un musical, pero no al estilo de Ho-

llywood cuyas cimas provisionales podrían ser *Cantando bajo la lluvia* o *Un día en Nueva York*–, sino directamente tomado de la escena del Broadway neoyorquino. Si el musical americano se apoya en los moldes de la comedia más o menos rosada –salvo incursiones críticas como esa maravilla de Stanley Donen titulada *Siempre hace buen tiempo*–, heredero del music-hall o de las variedades clásicas, el espectáculo típico de Broadway deriva más bien de la opereta arrevistada, aunque sea muy difícil, por no decir imposible, separar los contornos en uno y otro caso. (…). La coreografía de Jerome Robbins sobre la inspirada partitura de Leonard Bernstein es de primera calidad y supuso, en su momento, una auténtica revolución que todavía sirve de modelo a muchos intentos análogos. Los títulos de crédito de Saul Bass, sobre las vallas y paredes del West Side, constituyen también una maravillosa obra de arte"[1].

West Side Story es, por tanto, una de las piezas más representativas del musical moderno, con canciones y "números" tan emblemáticos como el lírico *Maria* –con el diálogo amoroso en las estructuras metálicas de las escaleras de emergencia–, el baile del gimnasio o el festivo *America*, u otros tan memorables como *Tonight*, *I Feel Pretty*, que junto a los encantadores *Bee Officer Krupke*, *The Rumble*, *A Boy Like That* y *Cool*, no sólo fueron "hits" en su día, sino que han pasado con letras de oro a la Historia del Cine mundial.

Aunque en las canciones, Natalie Wood fue doblada por Marni Nixon, y Richard Beymer por Jim Bryant, las interpretaciones fueron también muy conseguidas, asimismo de artistas

1 *Diccionario de películas del cine norteamericano*, cit., p. 952.

secundarios como Rita Moreno y George Chakiris, quienes se llevaron la estatuilla dorada a los Mejores actriz y actor de carácter. La también galardonada dirección musical corrió a cargo de coproductor Saul Chaplin, Johnny Green, Sid Ramin y Irwin Kostal.

El filósofo Julián Marías definiría a *West Side Story* como "la transformación en la pantalla de una obra literaria ilustre, volviendo a la raíz originaria del mito y recreándose en él, en función del lenguaje y los instrumentos propios del cine". Para finalmente añadir en su crítica de *Gaceta Ilustrada* (15-IX-1962): "No se puede tratar un duro, dramático, apasionante, a ratos sórdido tema con mayor generosidad, con más holgura de espíritu, con una caridad que puede tomar forma de danza y de canción. Los griegos hablaban de *kátharsis*, de la purificación de las pasiones mediante la tragedia, mediante el temor y compasión que ésta suscita. No sé si alguna vez he visto en una pantalla un espectáculo de tan alta y pujante purificación mediante el lirismo y la belleza"[2].

2 *Visto y no visto. Crónicas de cine*, cit., vol. I (1962-1964): "*West Side Story*", pp. 82-86.

22
El maestro Stanley Kubrick

Sin duda, Stanley Kubrick fue una de las revelaciones del moderno cine norteamericano. Nacido en Nueva York, falleció en Londres el penúltimo año del siglo, cuando estaba montando su película póstuma.



Stanley Kubrick

Era un autor de insólita y poderosa personalidad. Famoso fotógrafo (*Look*, *Life*), apasionado por el jazz y consumado jugador de ajedrez, se inició en el arte fílmico con los valiosos documentales *Day of the Fight* y *Flying Padre*, en los que resalta el valor del detalle y su gusto por la exactitud. Realizador de dos importantes *thrillers* en la década de los 50: *El beso del asesino* (1955) y *Atraco perfecto* (1956), cineasta y productor independiente, Kubrick triunfaría ya en la madurez fuera de la industria de Hollywood.

Sus filmes son ásperos y polémicos, con un tono brusco y despreocupado por la sintaxis tradicional, como se puede apreciar en el antimilitarista *Paths of Glory* (1957), su obra maestra; *Lolita* (1962) según la escandalosa novela de Nabokov; en los ambiciosos y espectaculares *Espartaco* (1960) y *2001: Una Odisea del espacio* (1968). Todos ellos poseen un sello propio y unos temas constantes como la muerte y la violencia, el sexo y el humor, junto a un penetrante sentido crítico que no pone límites a ningún pudor, como sucede, por ejemplo, en *La naranja mecánica* (1971), basado en una obra de Anthony Burgess, y en su discutida postrera realización, *Eyes Wide Shut* (1999), con Tom Cruise y Nicole Kidman como protagonistas.

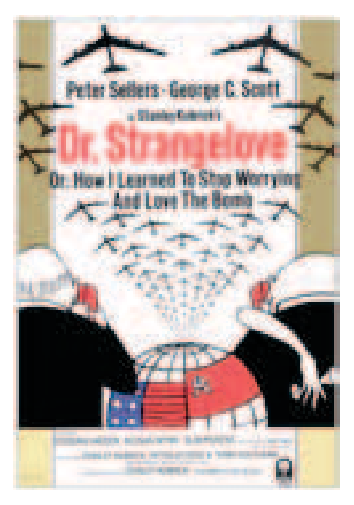


Senderos de gloria

Tras aquel durísimo film sobre la juventud y los sistemas autoritarios –enraizado con las teorías "conductistas" de Skinner y Watson, así como en los "reflejos condicionados" de Pavlov–, Stanley Kubrick manifestaría en 1972: "A pesar del mayor o menor grado de hipocresía que existe con respecto a este tema, todos nos sentimos fascinados por la violencia. Después de todo, el hombre es el asesino con menos remordimientos de la Tierra. El

atractivo que dicha violencia ejerce sobre nosotros revela en parte que, en nuestro subconsciente, no somos tan distintos de nuestros antepasados".

Interesado por la fábula evocadora en la pacifista *¿Teléfono rojo?: Volamos hacia Moscú* (*Dr. Strangelove*, 1964), con pretensiones intelectuales un tanto elitistas en la cripto-nietzschiana *2001*, magistral película que revitalizaría el género de ciencia-ficción, el lenguaje fílmico de Stanley Kubrick era tan directo como sugerente, y de difícil transcripción como estilo concreto. Acaso su independencia creadora y la variación de géneros le había llevado a una inconcreción y búsqueda constante.



¿Teléfono rojo?: Volamos hacia Moscú

Conciso e imaginativo, inventor de formas e influido por el expresionismo langiano y por el violento Samuel Fuller en los primeros tiempos, Kubrick trabajaba con guiones muy elaborados y estudió con minuciosidad de ajedrecista los decorados, la luz y el vestuario, a la vez que cuidaba la banda sonora y recurría al *travelling* con intencionalidad estético-ideológica. Asimismo, procu-

raba controlar el montaje y lanzamiento de sus películas hasta el final. Un sentido impactante del espectáculo estuvo presente en toda su obra, a pesar de los continuos cambios de registro.

Su breve y espaciada filmografía denota cierta agudeza histórico-social, como se aprecia especialmente en la barroca *Barry Lyndon* (1974). Por otro lado, su postura inconformista y agnóstica le convertirían en uno de los artistas más incisivos e irónicos, más influyentes y pesimistas del cine contemporáneo, claramente evidenciado en su film de terror *El resplandor* (1980) y en *La chaqueta metálica* (1986), quizás la más tremenda denuncia sobre la guerra de Vietnam.

2001: A SPACE ODYSSEY



Título español: *2001: Una Odisea del espacio*. Producción: Stanley Kubrick, para MGM (USA-GB, 1968). Director: Stanley Kubrick. Argumento: basado en *The Sentinel*, de Arthur C. Clarke. Guión: Stanley Kubrick y Arthur C. Clarke. Fotografía: Geoffrey Unsworth y John Alcott. Música: composi-

ciones de Richard Strauss, Johann Strauss, Aram Khachaturian y György Ligety. Decorados: John Hoesli. Montaje: Ray Lovejoy. Efectos especiales: Stanley Kubrick, con la colaboración de Douglas Trumbull. Trucajes: Wally Veevers. Intérpretes: Keir Dullea (David Bowman), Gary Lockwood (Frank Poole), William Sylvester (Dr. Heywood Floyd), Daniel Richter (Moonwatcher), Leonard Rossiter (Smyslov), Margaret Tyzack (Elena), Sean Sullivan (Michaels). Color - 140 min.

Pocas películas de ciencia-ficción han tenido tanta relevancia como ésta, pues *2001* marca también una línea divisoria en el género; además de imprimirle un profundo carácter filosófico. Sobre su famoso realizador, dijo Orson Welles: "De lo que yo denominaría la generación joven, Stanley Kubrick me parece un gigante".

El original relato, basado en una obra de Clarke, comienza en la Prehistoria de la Humanidad. Unos primates descubren el hueso como instrumento de vida y arma de muerte; la lucha y el asesinato –como Caín– se cierne sobre esos primeros humanos. Y, ante la presencia de un extraño monolito negro, esa quijada salta al espacio –en un raccord visual– y se confunde con una nave espacial. Todo ello, con la impresionante melodía de *Así hablaba Zaratustra*, primero, y el vals El Danubio azul, más tarde. En la estación lunar, cuatro millones de años después, encontramos de nuevo al monolito, que emite señales a Júpiter. Luego, con el "Discovery", se dirigirán unos astronautas hasta ese planeta, conducidos por HAL 9000, un computador superinteligente –que parece posee sentimientos humanos–, quien hará fracasar su misión. Bowman, el único superviviente de la nave, cuando se encuentra con el inexplicable monolito negro en Júpiter, será absorbido hacia

otra región del Universo a través de un viaje alucinante, donde se verá finalmente a sí mismo, viejo y agonizante, y después como un feto.

2001: Una Odisea del espacio trata sobre la relación del Hombre con el Universo, del evolucionismo y el destino de la Humanidad, de la angustia existencial y del superhombre de Nietzsche, de la vida extraterrestre y del cientifismo racionalista, o la evidencia objetiva... y, por ende, de Dios. Pero su contenido último es de difícil intelección y queda abierto para el espectador.

El propio Kubrick –que mantuvo en buena parte oculta su voluntad de expresión– se manifestaría en estos términos: "El concepto de Dios está en el corazón del film. Es inevitable que así sea, desde el momento en que crees que el Universo se siente agitado por formas avanzadas de vida inteligente. Cuando se empieza a hablar de tales posibilidades, te das cuenta que las implicaciones religiosas son inevitables, porque todos los atributos esenciales de esas inteligencias extraterrestres son los atributos que damos a Dios. Lo que tratamos aquí, de hecho, es una definición científica de Dios"[1].

De los cuatro capítulos en que está concebido el film, "El amanecer del hombre" resulta acaso el más fascinante; mientras que el último, "Júpiter y más allá del infinito" no está exento de cierto virtuosismo estético. Los episodios del alunizaje –con el célebre vals de Strauss– y la desconexión de HAL –con el color rojo,

1 Citado por Antonio Castro, *Stanley Kubrick*, San Sebastián, XXVIII Festival Internacional de Cine, 1980, p. 62.

la respiración jadeante del astronauta y los balbuceos del computador– son asimismo antológicos. Por eso, *2001* es, ante todo, un discurso eminentemente visual y musical, y no tanto un tratado filosófico. El mismo Kubrick hablaría de esa experiencia no verbal de su obra: "Para alcanzar el subconsciente de los espectadores es preciso prescindir de las palabras y penetrar en el mundo de los sueños y de los mitos. No se debe esperar encontrar en esta película la claridad literal a la que estamos acostumbrados. Por el contrario, lo que en ella pasa es una claridad visceral. He querido que el film, con su contenido emocional y filosófico, alcance al espectador a un nivel profundo de conciencia, igual que la música".

Por tanto, *2001: A Space Odyssey* –que tuvo una secuela menor, *2010: Odisea dos* (Peter Hyams, 1984), escrita asimismo por Arthur C. Clarke (al igual que el libro *2061: Odisea 3*) y la novela *3001: Odisea final*– es uno de los grandes clásicos del cine norteamericano, premonitorio de un futuro que ya está aquí.

23
El fenómeno *Underground*

Abordamos ahora más en concreto el *New American Cinema*, el movimiento que originó el fenómeno *underground* en todo el mundo desarrollado fílmicamente.

El cine "subterráneo" nació en la década de los sesenta, tras unos antecedentes vanguardistas entre 1945-1955, en Nueva York. El nivel de vida americano favoreció las inquietudes creadoras de unos jóvenes que querían hacer cine como fuera. El bajo coste del utillaje cinematográfico y el "espíritu más libre de la época" –como dijo uno de sus pioneros, Jonas Mekas[1]– les llevaron a abandonar los métodos de realización más costosos por un cine de esquemas menos rígidos, abierto a la posibilidad de filmar la realidad circundante, cometiendo incluso errores.

Era una forma de buscar el propio estilo y la íntima expresión a través del cine, bajo el lema de la "libertad individual", aunque tal postura molestase al orden establecido. Es obvio que la industria dio la espalda a estos cineastas, que para seguir adelante se constituyeron en cooperativa. Así nacieron el grupo y la ayuda

1 A. Arbasino y J. Mekas, *Entre el "underground" y el "off-off"*, Barcelona, Anagrama, 1970.

mutua por medio de la Film Makers Cooperative, llegando con el tiempo a conseguir la distribución de sus filmes e incluso a ganar dinero, o que algunos de sus autores fueran asimilados por la industria oficial.

Al mismo tiempo que sus coetáneos europeos, el *New American Cinema* también tuvo su Manifiesto. El 28 de septiembre de 1960 se reunieron 23 personas y se pronunciaron como sigue: "El cine oficial a través del mundo está a punto de acabar. Su moral está corrompida, su estética es caduca, sus temas superficiales, sus intrigas fastidiosas... Creemos que el cine es la expresión de una personalidad indivisa. En consecuencia, rechazamos la intervención de los productores, distribuidores y financieros hasta el momento en que nuestra obra esté presta para ser proyectada sobre la pantalla… Estamos por el arte, pero no a expensas de la vida... Nuestra convicción es que no se pueden fijar principios clásicos, tanto en el arte como en la vida"[2].

A lo que el historiador Ángel Luis Hueso añadiría: "Además no puede olvidarse que en el período más importante de su manifestación (1957-1967), esta tendencia recoge la convicción de que el trabajo en cine es un juego y lo relaciona con corrientes plásticas como el pop-art y el happening, multiplicando, de esta manera, su amplitud de miras"[3].

---

2 Cfr. J. Howard Lawson, *Le cinéma, art du XXeme siécle*, París, 1965, p. 210, cit. por A. L. Hueso, *El Cine y la Historia del siglo XX*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, 1983. (Nueva ed. aumentada: *El cine y el siglo XX*, Barcelona, Ariel, 1998).

3 A. L. Hueso, *Op. cit*., p. 146.

De este modo, se pusieron los cimientos del movimiento *underground* norteamericano que primeramente intentó la búsqueda de un cine poético –o así lo denominaron ellos–, no narrativo. Pero al final comenzaron a interesarse por el cine narrativo, consiguiendo con ello la exhibición en las salas comerciales y llegar al público aficionado. Los filmes "subterráneos" –que se pudieron contar a centenares debido a su variedad y duración– fueron rodados en formato reducido –no comercial–, y la mayoría proyectados en la clandestinidad (de ahí el término, aparte de que las reuniones empezaron en una vieja estación de Metro), al margen de la industria, de las leyes, de la sociedad, muchas veces, de las normas morales (Andy Warhol, especialmente) y hasta del posible espectador[4].

Autores y obras representativos de este fenómeno fílmico son Stan Brakhage (*Desistfilm*, *The Wonder Ring*, *Anticipation of the Night*, *The Dead*), Shirley Clarke (*The Connection*, 1961, conocido largometraje sobre la droga; *The Cold World*) y George Markopoulos (*Flowers of Asfhalt*, *Twice a Man*), entre otros, junto a los antes citados Jonas Mekas (*Guns of the Trees*, *The Brig*, *Hare Krishma*), Richard Leacock (*Primary*, *Yankee No*) y John Cassavetes (*Shadows*, 1960, famosa cinta sobre el racismo). Este último sería acogido –también como actor– por el mismo Hollywood, hasta triunfar en la industria con su pieza maestra *Gloria* (1980), pero sin perder su estilo independiente que le singularizó .

4 Vid. P. Tyler, *Cine Underground. Historia crítica*, Barcelona, Planeta, 1973, pp. 16 y ss.



Shadows

Es lógico, por tanto, que el fenómeno *underground* se extendiera por algunos países del otro lado del Atlántico, pasando por España (ofreciendo en nuestro país lo que se llamaría cine marginal, rodado en 16 mm) e incluso en Sudamérica, especialmente desarrollado por el *Cinema Nôvo* brasileño. Sin embargo, el control y la incapacidad, junto con la crisis general del cine subterráneo mundial, no ofrecían porvenir alguno, a no ser la asimilación industrial o el trabajo en las cadenas televisivas.

JOHN CASSAVETES (1929-1989)



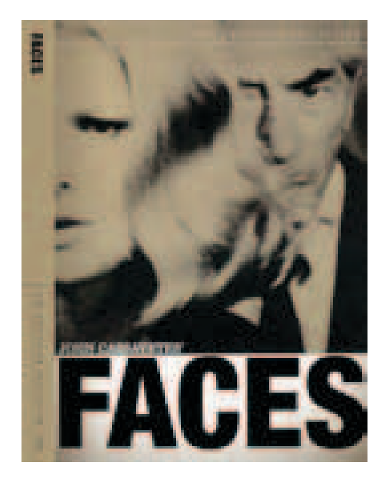
John Cassavetes

Como ya hemos apuntado, puede decirse que John Cassavetes fue pionero del cine independiente norteamericano y uno de los creadores del *New American Cinema*. Nacido en Nueva York, hijo de un hombre de negocios griego, empezó como actor y director escénico, pasando después a la televisión y al cine con bastante éxito. Combinó su trabajo de intérprete con la dirección fílmica.

En 1960, Cassavetes se reveló como realizador con su ópera prima *Shadows*, rodada en 16 mm. Este film expone la problemática racial de la difícil integración en la sociedad de una joven de color que puede hacerse pasar por blanca. Realizada con enorme espontaneidad y actores desconocidos, *Shadows* tuvo una gran aceptación y demostró que el cine independiente era viable.

Este triunfo le abrió las puertas del engranaje industrial de Hollywood, donde realizaría dos películas en las que intenta compaginar su estilo narrativo con los esquemas de las productoras comerciales: *Too Late Blues* (1961), acerca de las peripecias de un grupo de jazz; y *Angeles sin paraíso* (1963), sobre un centro de educación para subnormales. Cinco años sin trabajo como director, le

hacen reflexionar y retorna al estilo directo de la Escuela de Nueva York. Este estilo creador revela que nunca se sabe dónde comienza la improvisación y donde termina la preparación. En esa línea, Cassavetes realizó los siguientes filmes: *Faces* (1968), *Husbands* (1970) y *A Woman Under the Influence* (1974), en las que no escatima situaciones-límite, escenas provocativas y hasta amorales, dentro del espíritu *underground* y de búsqueda estética de este peculiar autor: "Lo que cuenta es la intensidad de las emociones. Quiero que nadie se sienta culpable por tener algo que comunicar. Lo revolucionario es la libertad de expresar sus propias profundidades", había manifestado.



Faces

Otras películas-ensayo de John Cassavetes –que en 1968 se hizo famoso por su interpretación en *La semilla del diablo*, de Polanski– no alcanzarían la aceptación deseada, como sucede con *Así habla el amor* (1971). Pero en 1980, obtuvo el gran premio del Festival de Venecia con *Gloria*, un original *thriller* interpretado por su mujer, la veterana actriz Gena Rowlands. En esta importante cinta se puede apreciar su tradicional estilo creador, aunque su concepción respondiera también a los esquemas comerciales del cine de

género norteamericano. Cuatro años más tarde, fue premiado asimismo en Berlín con el film *Corrientes de amor* (1983), que confirmaría las virtudes y los defectos de este cineasta minoritario.

Con un gusto por el exceso, según él, "el público sólo se da cuenta de las situaciones límite si se fuerzan fuera del convencionalismo". Murió en Los Ángeles, el 3 de febrero de 1989.

GLORIA



Título español: *Gloria*. Producción: Columbia Pictures (USA, 1980). Productor: Sam Shaw. Director: John Cassavetes. Guión: John Cassavetes. Fotografía: Fred Schuler. Música: Bill Conti. Decorados: René D'Auriac. Vestuario. Peggy Farrell y Emanuel Ungaro. Montaje: George C. Villaseñor. Intérpretes: Gena Rowlands (Gloria Swenson), John Adames (Phil Dawn), Julie Carmen (Jeri Dawn), Buck Henry (Jack Dawn), Lupe Garnica (Margarita Vargas), Jessica Castillo (Joan Dawn), Tony Knesich, Tom Noonan y Ronald Maccone (gángsters). Color - 123 min.

El preciado "León de Oro" de la Mostra de Venecia correspondió, *ex aequo*, a esta importante película del hasta ayer cineasta *underground* John Cassavetes.

Narra la tragedia de un niño portorriqueño –de nuevo el interés del realizador por los marginados–, cuya familia es liquidada por la Mafia. El film muestra su insólita huida con una vecina, Gloria, mujer de rompe y rasga, que sin querer se encuentra atrapada humana y sentimentalmente en este problema.

Gloria mantiene el estilo peculiar de su autor, aunque la concepción responda a los esquemas comerciales del cine de género propio de Hollywood. Sin caer en concesiones fáciles ni en tópicos, Cassavetes lograría una película que por su sólido equilibrio artístico destacó entre la producción mundial de los años 80. Por eso, el sesudo jurado del Festival de Venecia se rindió ante la categoría artística de este *thriller*.

En la película impera la acción trepidante, con ciertas dosis de violencia y lirismo. Pero John Cassavetes no se queda en lo espectacular; en esta trama de alto nivel dramático, realiza una aguda introspección psicológica. El análisis de los personajes y de las situaciones límite que atraviesan se sustenta en la creación de tipos, de modo especial en la pareja protagonista: Gena Rowlands –esposa del director y ya familiar en sus filmes–, quien encarna prodigiosamente a Gloria (de hecho, es el personaje central) y casi se lleva el Oscar de de Hollywood a la Mejor actriz –fue nominada–; y el pequeño John Adames, quien a sus seis años se presenta como un niño nada convencional. Ambos sufren, conviven y huyen por las calles de Nueva York en

busca de una felicidad que parece inalcanzable, pero que consiguen al final.

Como escribió Ángel Fernández-Santos, en el *El País*: "Asombroso personaje, uno de los más nítidos, rotundos y singulares del cine estadounidense moderno. Maravilla del cine neoyorquino. Mágico cruce de un personaje y una actriz en el asfalto de Manhattan".

La garra y la vivacidad del film se apoyan en un antológico montaje funcional, con el cual John Cassavetes imprime una autenticidad enorme al relato, siempre dentro de su singular concepción estética.

"El auténtico cine independiente americano –dijo el mismo diario– tuvo un padre: John Cassavetes, instigador de un lenguaje apasionante y moderno, renovador temático y poseedor de un espíritu (...). *Gloria* es una obra de madurez, alejada del agresivo vanguardismo de sus primeros filmes".

Cassavetes, actor y maestro del cine independiente estadounidense, se despidió del plató con *Un hombre en apuros* (*The Big Trouble*, 1985). *Gloria* tuvo un *remake* en 1999, con guion de Steve Antin y dirigida por Sidney Lumet. Esta nueva película está protagonizada por Sharon Stone y Jean-Luke Figueroa.

24
Nuevo Cine Norteamericano

Tras la desaparición de las referidas "nuevas olas" europeas, prácticamente coincidiendo con la revolución de Mayo de 1968, el arte cinematográfico sufrió una nueva transformación estético-ideológica: el nacimiento del film político, que se desarrollaría como género en los años setenta. Y cuando llegó la década de los ochenta, el panorama no cambiaría demasiado. Véamoslo brevemente, aquí sólo con respecto a los Estados Unidos de América.

En primer lugar, se observó una creciente recuperación del cine norteamericano. Hollywood, a pesar de la ruina de algunas grandes productoras –que fueron absorbidas por multinacionales, como una empresa más del holding–, cobraría un nuevo auge industrial; pues pronto se alía con su antiguo "enemigo" –la Televisión– y proporciona sus filmes para el imparable mercado del vídeo e incluso produce series para la pequeña pantalla. Estamos, por tanto, comenzando otra era de poderío de la vieja Meca del Cine, cuyas antiguas *majors* pasarían en los años noventa del capital judío a los empresarios japoneses y australianos, como veremos en el capítulo 29.

Asimismo, aparecieron en estos últimos años otros nombres que se harán con el favor del público mundial. Destaca la tríada del nuevo cine americano: George Lucas, Francis Ford Coppola y Steven Spielberg. Mientras que Coppola, famoso en la década anterior por *El Padrino* y *Apocalypse Now*, desarrolló con dificultad su compleja actividad creadora, el también independiente Lucas triunfaría con las sagas de *La guerra de las galaxias* e *Indiana Jones*, unido a la batuta realizadora del maestro Spielberg (*E.T.*, 1982; *El color púrpura*, 1985, *El imperio del sol*, 1987), y los tres impulsaron una auténtica escuela de jóvenes cineastas yanquis.

Al mismo tiempo, se revelarían actores-directores como Robert Redford (*Gente corriente*, 1980; *Un lugar llamado Milagro*, 1987; *El río de la vida*, 1992), Warren Beatty (*Reds*, 1981), Barbra Streisand (*Yentl*, 1983; *El príncipe de las mareas*, 1991) y el "duro" Clint Eastwood (*Bird*, 1988; *Cazador blanco, corazón negro*, 1989; *Sin perdón*, 1992), que incluso ganaron los Oscar hollywoodienses.

Por otra parte, se consolidaría la "nueva ola" estadounidense, con firmas como Robert Benton (*Kramer contra Kramer*, 1979; *Un lugar en el corazón*, 1984), el británico Ridley Scott (*Blade Runner*, 1982; *Black Rain*, 1989; *Thelma & Louise*, 1991), Martin Scorsese (*Toro salvaje*, 1980; *El rey de la comedia*, 1982, donde intentó recuperar al cómico Jerry Lewis; *Uno de los nuestros*, 1990; *La edad de la inocencia*, 1993), Lawrence Kasdan (*Silverado*, 1985, homenaje al género western; *El turista accidental*, 1988; *Gran Canyon*, 1991), Barry Levinson (*Rain Man*, 1988; *Avalon*, 1990) y Oliver Stone (*Platoon*, 1986, otra "lectura" de la guerra del Vietnam; *Wall Street*, 1987; *Talk Radio*, 1988; *Nacido el 4 de julio*,

1989), por no seguir más; y los más veteranos Michael Cimino (*El cazador*, 1978; *La puerta del cielo*, 1980; *Manhattan Sur*, 1985), Arthur Penn (*Georgia*, 1981) y Sydney Pollack (*Memorias de África*, 1985; *The Firm*, 1993), que resurgirían con desigual éxito.

GEORGE LUCAS



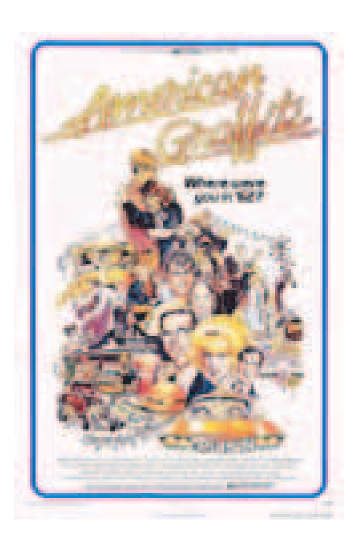
George Lucas

Es uno de los grandes representantes del la mencionada tríada del nuevo cine nortemericano. Nacido en Modesto (California), en 1944, George Lucas es productor y guionista de sus películas y, en ocasiones, director.

Apasionado por la velocidad, intentó dedicarse a las carreras de coches, pero un grave accidente automovilístico se lo impediría. Tras estudiar cine en la University Southern of California, realizó sus primeras incursiones en el cortometraje y se integró en sendas películas de Francis Ford Coppola (*El valle del arco iris*, 1968; *Llueve sobre mi corazón*, 1969), antes de que éste le produjera en 1971 su primer largo, *TXK 1138*, con Donald Pleasence y Robert Duvall como protagonistas.

Sin embargo, su primera obra importante como realizador fue *American Graffiti* (1973). Producida por su firma Lucasfilm Ltd., con la ayuda de su amigo Coppola, evoca los años sesenta estadounidenses, a modo de crónica nostálgica sobre una juventud a la que perteneció. Por este film recibiría la nominación al Oscar como Mejor director. Durante el rodaje de esta película se hizo amigo de uno de los actores, Harrison Ford, entonces desconocido, a quien reclamaría cuando puso en marcha su proyecto más ambicioso como autor: *Star Wars*. Con un presupuesto inicial de diez millones de dólares e introduciendo en su sistema de producción la artesanía (con el lema "hago todo yo mismo"), con *La guerra de las galaxias* (1977) hizo brillar las acciones de la antaño arruinada Fox y logró nada menos que 10 estatuillas doradas de Hollywood. Como escribiriría el crítico galo Claude-Michel Cluny, "las maquetas, los procedimientos técnicos, los efectos especiales y, en resumen, la herencia bien administrada del viejo mago Méliès, maravillaron al público, seducido por ideas claras y por el feliz enlace del dibujo animado y el barroco tecnológico"[1].

1 Cfr. *Diccionario del Cine*, cit., p. 489.



George Lucas obtuvo de los directivos de la 20th Century Fox los derechos del *merchandising*, juguetes y productos relacionados con *Star Wars*, lo cual le proporcionó grandes beneficios y la posibilidad de crear la Industrial Light & Magic para la edición de efectos especiales.

Productor y guionista de las siguientes películas de esta célebre saga, inspirada en Flash Gordon y otros cómics de su infancia, inició también otra famosa serie: *Indiana Jones*. Produjo y escribió para Steven Spielberg *En busca del Arca perdida* (1981) e *Indiana Jones y el templo maldito* (1984), y continuó produciendo filmes de otros autores: *Kagemusha, la sombra del guerrero* (Akira Kurosawa, 1980), *Mishima* (Paul Schrader, 1985), *Dentro del laberinto* (Jim Henson, 1986) *Howard… un nuevo héroe* (Willard Huyck, 1986), *Tucker, un hombre y su sueño* (Francis Coppola, 1988), además de las películas televisivas de sus famosas series.

En 1999, George Lucas volvió a dirigir sus propias producciones: los nuevos episodios de *Star Wars*, *La amenaza fantasma*,

seguidos de *El ataque de los clones* (2002) y *La venganza de los Sith* (2005). Pero a finales de 2012, vendería a Walt Disney su propia compañía: Lucasfilm.

STAR WARS



Título español: *La guerra de las galaxias*. Producción: Lucasfilm Ltd., para 20th Century Fox (USA, 1977). Productor: Gary Kurtz. Director: George Lucas. Guión: George Lucas. Fotografía: Gilbert Taylor. Música: John Williams. Diseño de producción: John Barry. Decorados: Leslie Dilley y Norman Reynolds. Vestuario: John Mollo. Montaje: Paul Hirsch, Richard Chew y Marcia Lucas. Intérpretes: Harrison Ford (Han Solo), Mark Hamill (Luke Skywalker), Carrie Fisher (Princesa Leia Organa), Peter Cushing (Moff Tarkin), Alec Guinness (Ben Obi-Wan Kenobi), Anthony Daniels (C-3PO), Kenny Baker (R2-D2), Peter Mayhew (Chewbacca), David Prowse (Darth Vader), Phil Brown (Tío Owen), Shelagh Fraser (Tía Beru, Alex McCrindle (General Dodonna), Eddie Byrne (General Willard). Color - 121 min.

He aquí el gran film-espectáculo que abrió una nueva serie en el cine de ciencia-ficción: el género "galáctico". *Star Wars* ha batido los récords taquilleros de la historia del Séptimo Arte. Se trata de un fabuloso cómic, lleno de inventiva y prodigiosa imaginación, que consigue con creces su primordial propósito: divertir al espectador, tanto adulto como menor.

Escrito y realizado por George Lucas, el film es un cúmulo de aventuras espaciales –con un argumento expresamente simplista y aparentemente infantil–, que recuerda a Flash Gordon, plantea una doble lectura: un tebeo apasionante, con gran derroche de robots, naves espaciales, maquetas y viajes siderales; y un "divertimento" para cinéfilos con referencias autóctonas: desde el homenaje a Stan Laurel y Oliver Hardy, a través de la cómica pareja de robots-computadora, hasta el duelo de samuráis con espadas de rayos láser, pasando por la reproducción de monstruos hollywoodienses y la parodia de los western o de las películas bélicas. De ahí que el propio creador, George Lucas, manifestara cuando inició esta ambiciosa producción: "El cine norteamericano debe volver a los viejos sistemas, ya que nos hemos deslizado hacia el cine psicológico desdeñando la acción. Quizá esto se deba a la influencia del cine europeo más intimista y siempre más preocupado por los problemas internos del hombre".

Por eso, un crítico especializado tan exigente como Carlos F. Heredero, en *Cinema 2002* (enero 1978), valoraría así la hoy mítica película de Lucas: "*La guerra de las galaxias* proporciona placer y diversión para todos aquellos que todavía conserven la capacidad de gozar ante el mundo mágico de la aventura; para cuantos puedan apreciar que los mitos no son anteriores al hom-

bre y que su desmitificación caprichosa puede desembocar en el vacío más inerte; para todos los que sepan darse cuenta que el mito puede ser una fuente de goce y conocimiento, que representa una información preciosa e insustituible sobre los hombres y la sociedad que lo engendraron y que, por tanto, constituye una aportación a la vida y a la historia; para todos aquellos que sepan asumir unas premisas transparentes y ser consecuentes con ellas, no pidiendo ni buscando lo que no se ha pretendido o lo que no ha sido objeto de estudio".

Asimismo, este primer episodio de *Star Wars* –aunque es el IV de la hoy popular saga, titulado *Una nueva esperanza*– cuenta con la siempre excelente partitura musical de John Williams, que se ha transformaría en un *hit parade* mundial. En Estados Unidos, en poco más de dos meses de exhibición, alcanzó en 1977 la cifra de 28.000 millones de dólares, quedando como la sexta película más taquillera de la historia.

Con gran cantidad de seguidores, el *merchandising* posterior generaría numerosos fans y lecturas muy interesantes bajo el punto de vista pedagógico. Por ejemplo, el profesor Miguel Ángel García Mercado daría a luz un ensayo clarificador con motivo del estreno del episodio II: *El ataque de los clones* (2002). Este profesor de Filosofía detectó cómo esta popular historia refleja el cambio en los valores socialmente aceptados, al comparar el ideal de juventud de finales de los años 70 y el actual; al tiempo que hace una defensa del cine como testimonio de la Historia que años atrás era impensable[2].

---

2 Vid. "La familia Skywalker: del blanco al negro", en *Aceprensa*, 12-VI-2002.

Es obvio que los nuevos filmes de esta gran saga se realizarían con el sistema digital. Pero eso no quita mérito al genial "contador de historias" –tal y como se autodefinió George Lucas, en el Festival de Cannes–, "que utiliza otros medios tecnológicos para plasmarlas. La tecnología no anula la creación: la reinventa y puede hacerla más poderosa. Todo cambia, como cambió la pintura desde Miguel Ángel hasta los impresionistas franceses". El maestro Lucas *dixit*.

25
Francis Coppola.
La Trilogía de *The Godfather*

Francis Ford Coppola es otro de los maestros del nuevo cine norteamericano. Nacido en Detroit, en el seno de una familia de origen italiano, Coppola forma, con sus coetáneos George Lucas y Steven Spielberg, la gran tríada de la nueva generación de Hollywood.



Francis Ford Coppola

Licenciado en Arte Dramático, cursó estudios de Cine en la UCLA (Los Ángeles) y destacó como guionista en *¿Arde París?*, *Reflejos de un ojo dorado* y *Patton*, entre otros. Ya había realizado anteriormente cortos y colaborado con Roger Corman, con cuyo equipo dirige en Irlanda un film de terror: *Dementia 13* (1963).

Los siguientes largometrajes son: la comedia *Ya eres un gran chico* (1966), que sorprendió en Cannes a pesar de las influencias del cine de Richard Lester, y el musical clásico *El valle del arco iris* (1968), con Fred Astaire, Petula Clark y Tommy Steele como intérpretes; ambos filmes denotarían una marcada originalidad. Pero hasta 1969 no se revela su talento como creador con *Llueve sobre mi corazón* (*The Rain People*), una independiente *road movie* premiada en el Festival de San Sebastián.

De ahí que, con el referido productor George Lucas, se animara a crear una compañía y estudios de rodaje propios: la conocida American Zoetrope. No obstante, su popularidad y reconocimiento internacional llegaría con *El Padrino* (Oscar a la primera y segunda parte, 1972-1974), basado en la novela de Mario Puzo y protagonizadas por Marlon Brando, Al Pacino, Robert Duvall y Robert de Niro. Esta mítica película dio lugar a una famosa trilogía (la tercera parte data del año 1990), en la que retrató ciertas mentalidades estadounidenses y la estructura socioeconómica del país. También la Mafia volvería a aparecer con la esteticista *Cotton Club* (1984), un homenaje al cine musical y de gángsters, que resultó un fracaso comercial.



Llueve sobre mi corazón

Con su característico estilo operístico y grandilocuente, e innovador en cuanto a lenguaje, Coppola mostraría de nuevo sus preocupaciones sobre la autodestrucción que genera el poder con el film de espionaje *La conversación* (1974); y, más especialmente, con su ambiciosa película sobre la guerra de Vietnam, *Apocalypse Now* (1979), inspirada en una novela de Joseph Conrad. El rodaje de esta cinta en la jungla camboyana y en Filipinas le llevó a enfermar y a gravar su hipoteca económica, ya muy abultada por la compra de un teatro, una emisora de radio y la publicación *City*. Además, había invertido como productor-distribuidor y se había asociado con otros estudios para recuperar los suyos. No obstante, con *Apocalypse Now* –su "oratorio de amor y de muerte"– pasaría también a la historia, y 22 años después de ganar la "Palma de Oro" en Cannes presentaría en este mismo Festival el *director's cut* (53 minutos más).



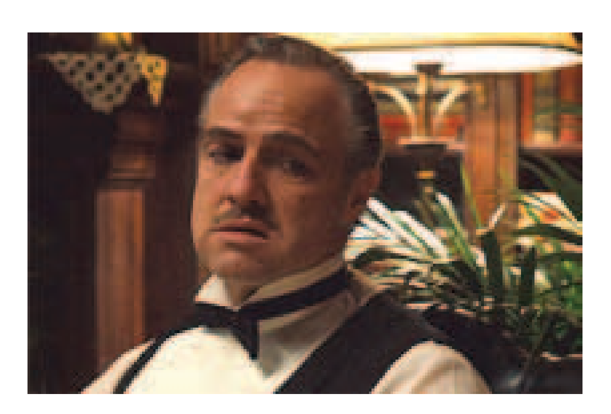
Apocalypse Now

En su estética moderna y anticonvencional se evidencia un gran dominio de la narrativa y de la estructura espacio-tiempo, pues a veces suprime la frontera entre lo real y lo imaginario. Intelectualmente algo ambiguo y caótico, Francis Coppola se ha

revelado como un humanista agnóstico –según se autodefine–, que sabe jugar con los sentimientos y los tópicos para ganarse el favor del público. Por eso, si en la romántica *Corazonada* (1982) –que le costó la primera ruina económica–, recuerda el estilo de Vincent Minnelli y ensaya con el cine electrónico; en *Rebeldes* y *La ley de la calle* (ambas de 1983), rodadas también en estudios, evoca la problemática juvenil norteamericana, al tiempo que descubre actores de la nueva generación (Matt Dillon, Patrick Swayze, Tom Cruise...). En éstas se aprecian tanto las influencias del expresionismo de Orson Welles como la visión crítico-romántica de Nicholas Ray. Años más tarde, volvería con el tema del Vietnam en *Jardines de piedra* (1987), donde elogia a los militares y da una visión amarga de la retaguardia; película que asimismo evidencia su postura confusa.

Sin embargo, en la biografía sobre el inventor Preston Tucker (*Tucker, un hombre y su sueño*, 1988), refleja su propia vida como creador incomprendido e independiente de la industria tradicional. Esta película testimonial fue financiada por el citado Lucas como antaño había hecho Coppola con *American Graffiti* (1973), cuando los ejecutivos de Hollywood no creían en aquél. Es obvio el interés de este sorprendente y discutido realizador por la sociedad USA, en la diversidad de géneros que ha tocado (*Drácula*, 1992; *Legítima defensa*, 1997), siempre entre la innovación y el clasicismo creador. Aun así, en el nuevo milenio, no ha brillado demasiado su "estrella".

THE GODFATHER



Marlon Brando

Título español: *El Padrino*. Producción: Paramount (USA, 1972). Productor: Albert S. Ruddy. Director: Francis Coppola. Argumento: basado en la novela homónima de Mario Puzo. Guión: Francis Ford Coppola y Mario Puzo. Fotografía: Gordon Willis. Música: Nino Rota. Decorados: Phillip Smith. Vestuario: Ann Hill Johnstone. Montaje: William Reynolds. Intérpretes: Marlon Brando (Don Vito Corleone), Al Pacino (Michael Corleone), James Caan (Sonny Corleone), Richard Castellano (Clemenza), Robert Duvall (Tom Hagen), Sterling Hayden (McCluskey), John Marley (Jack Woltz), Richard Conte (Barzini), Diane Keaton (Kay Adams), Talia Shire (Connie Corleone), John Cazale (Fredo Corleone). Color - 175 min.

El Padrino. Part II (1974). Productor: Francis Coppola. Música: Nino Rota y Carmine Coppola. Diseño de producción: Dean Tavoularis. Decorados: Angelo P. Graham. Vestuario: Theodora Van Runkle. Mont.: Barry Malkin, Richard Marks y Peter Zinner. Intérpretes: Robert de Niro (Vito Corleone), Lee Strasberg (Hyman Roth), Danny Aiello (Tony Rosato), Michael Gazzo (Frankie Pentangeli). Color - 192 min.

El Padrino. Part III (1990). Productor: Francis Coppola. Música: Carmine Coppola. Decorados: Alex Tavoularis. Vestuario: Milena Canonero. Montaje: Lisa Fruchtman y Walter Murch. Intérpretes: Andy Garcia (Vincent Mancini), Sofia Coppola (Mary Corleone), Raf Vallone (Cardenal Lamberto), Briget Fonda (Grace Hamilton), Joe Mantegna (Joey Zasa). Color - 169 min.

La primera película de la saga que escribiera Mario Puzo sobre la Mafia estadounidense es, sin duda, uno de los grandes filmes de la Historia del Cine norteamericano, ya que logra plasmar la América contemporánea a través de una familia de origen italiano.

Realizado por Francis Coppola, al igual que los dos que completaron la magistral trilogía (1974 y 1990), años después se reeditaría en vídeo –con un montaje cronológico de las tres partes y cambios con respecto a la versión cinematográfica– no exento de escenas inéditas. "Siempre consideré *The Godfather* –dijo el propio Coppola– como la historia de un gran rey con tres hijos. El mayor heredó su temperamento y sus cualidades infantiles; el segundo, su pasión y su agresividad; y el tercero, su astucia y frialdad".

Estados Unidos, años 40. Vito Corleone, jefe de la Mafia en Nueva York, extiende su poder al mundo del cine a fin de proteger a su ahijado. Sin embargo, al negar su intervención en el negocio de las drogas, las otras "familias" de la Cosa Nostra toman represalias contra el *capo*. Y comienza la guerra entre bandas.

Por tanto, *El Padrino* es una tremenda crónica de las actividades de la Mafia norteamericana durante los años posterio-

res a la Depresión, a Al Capone y la fiebre gangsteril. Un retrato vehemente de toda esa época, con notable inspiración ambiental y costumbrista –en Estados Unidos y Sicilia–, lleno de matices y detalles logrados, sólo propios de una mano maestra en la creación fílmico-artística como Francis Ford Coppola. Pero, a la vez, crónica intimista de un singular mundo interpersonal, con una perfecta descripción de personalidades y conductas descritas con agudeza por la pluma maestra de un autor como Mario Puzo. Célebre escritor que recibiría la felicitación de la misma Mafia por su *best-seller*; al tiempo que un sector de la izquierda acusaba a la novela y al film de fascistas y "pagados" por la Cosa Nostra.

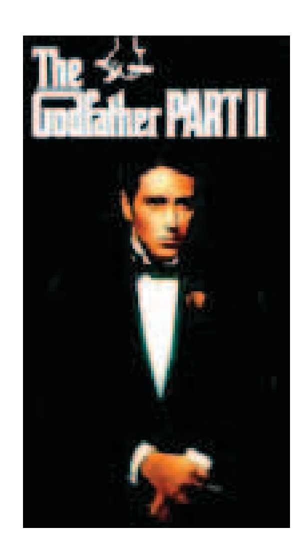
Profundidad psicológica, con todo, que se apoya en una portentosa interpretación de Marlon Brando –aquí menos "monstruo sagrado", sacrificando su rostro y figura para encarnar a Vito Corleone– y otra también mítica del entonces joven Al Pacino, como Michael, su cruel sucesor; ambos bien secundados por el resto del convincente reparto: Robert Duvall, Sterling Hayden, Richard Conte, Diane Keaton, Talia Shire, hermana del director. Tipología mafioso-italiana de primer orden, que nos ofrece con enorme precisión el contexto sociopolítico y el itinerario moral y existencial de los protagonistas; un mundo sin escrúpulos, lleno de sucios intereses y contradicciones interiores –mezcla de valores familiares y cristianos en un curioso paralelismo con los actos más injustos e inhumanos–, con una guarda empedernida a sus tradiciones y orgullo de casta, a sus juramentos de fidelidad, traiciones y *vendettas*.

Secuencias antológicas a este respecto son las de la boda en USA, el salvaje asesinato de Sonny, la matanza final –de en-

carnizada violencia–, la "adoración" del nuevo Don Corleone que cierra el film y, sobre todo, la del hospital y la matanza-integración de Michael en el bar, que resulta verdaderamente escalofriante y de una fuerza inaudita. Todo ello de cara también –por sus concesiones– a la taquilla.

Entre los reparos que cabría objetar a la primera parte –corregidos en la segunda (en la que trabajaría Robert de Niro, en otro portentoso trabajo), consideraba por algunos críticos como más personal y superior (por eso, ha sido la proyectada en este curso)–, es su falta de ritmo interno y de la honda vibración que requería el relato, con atisbos de frialdad y ciertos baches narrativos en cuanto a cadencia, pero nunca de laguna argumental ni de clímax. Acaso le falló la espontaneidad de los tiempos no industriales y casi *underground* del realizador. En cambio, volvió a lograr nuevas secuencias antológicas en *El Padrino II*, sobre todo las rodadas en Sicilia.

En *El Padrino II*, que sorprendente por la perfecta y complicada estructura –a pesar de su extenso metraje–, divide el relato en dos partes: la primera retrata la emigración italiana y la Mano Negra; y la segunda habla de la desintegración familiar, con aires shakesperianos.



El Padrino II

Aun así, con la trilogía de *The Godfather* Francis Coppola alcanzaría el estrellato internacional y la aceptación general del público más exigente. Hollywood premió a las dos primeras partes con algunos de sus principales Oscar. No así a la tercera y discutida última parte –el director incorporaría a su hija en el reparto, Sofía Coppola, y a Andy Garcia, como nuevo "padrino"–, que está más próxima a la religión-ficción que a una rigurosa evocación histórica.

26
Steven Spielberg.
Raiders of the Lost Ark

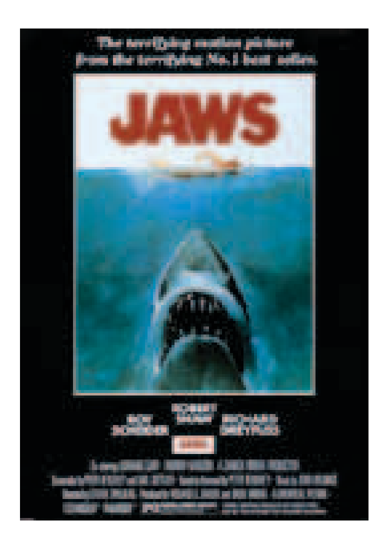
El tercer maestro de esta tríada es, indudablemente, el llamado "rey Midas" de Hollywood, a quien dedicamos este capítulo, junto a una de las películas más emblemáticas del denominado nuevo cine norteamericano.

Steven Spielberg es el más famoso director, guionista y productor independiente. Nacido en Cincinnati (1947) y de origen judío, su clara vocación de cinéfilo –en su adolescencia ya realizó una quincena de filmes en 16 mm– le llevó a abandonar los estudios de Filología y cursar Cine en el California State College. En 1969 dirige el corto *Amblin*, cuyo nombre pondría después a su primera compañía, y fue premiado en los Festivales de Atlanta y Venecia. Tras realizar varios episodios para series televisivas, como *Marcus Welby*, *Colombo* y *Galería nocturna*, triunfa con su telefilm *El diablo sobre ruedas* (1972), que sería exhibido en la pantalla grande de todo el mundo. A partir de ahí inició una fulgurante carrera como cineasta comercial.



Steven Spielberg

Dedicado, por tanto, al film-espectáculo, comentaría: "Preconizamos un cine bien hecho e inteligente, susceptible de gustar a millones de espectadores. No nos interesa realizar películas que gusten sólo a la crítica y que nadie quiera ver". Por eso, siguiendo la moda del cine catastrofista de los años 70, sorprendió con el impresionante *Tiburón* (1975), batiendo récords taquilleros que no se habían dado desde *Lo que el viento se llevó*. Éxito que repetiría dos años más tarde con la original película de ciencia-ficción *Encuentros en la Tercera Fase* (1977). Luego, tras su sátira antimilitarista *1941* (1979), unido con el productor George Lucas realizaría la más célebre saga de aventuras del moderno cine norteamericano: *En busca del Arca perdida* (1981), *Indiana Jones y el Templo maldito* (1984) e *Indiana Jones y la última Cruzada* (1989), con Harrison Ford como gran protagonista. Esta trilogía no sólo es un homenaje a los géneros tradicionales, que los superaba por su genialidad de cinéfilo, sino un "boom" comercial que incluyó el registro de patentes, publicaciones y juguetes. Asimismo, se haría extensible a otro popular film dirigido en el ínterin: el familiar *E.T., El extraterrestre* (1982), récord de recaudación en taquilla.



Tiburón



E.T., El extraterrestre

Junto a estas películas, Spielberg se dedicó también a lanzar producciones de otros autores y, en cierto modo, sus discípulos: *Gremlins* (Joe Dante, 1984), *Regreso al futuro* (Robert Zemeckis, 1985), *El secreto de la pirámide* (Barry Levinson, 1985)..., hasta decidirse él mismo a realizar cine "comprometido" con *El color púrpura* (1985), película que demostraría sus cualidades como autor dramático; pues este magistral film refleja a las minorías desheredadas de Estados Unidos dentro de la mejor tradición narrativa de

Hollywood. Sin embargo, a pesar de las once nominaciones para el Oscar, la Academia –hasta ayer reticente con este cineasta tan independiente como ambicioso– no le premió con estatuilla alguna. Y con otras películas de categoría artística y humana, como *El imperio del sol* (1989) y *Always* (1989), pasó lo mismo.

Considerado un fabricante de sueños y fantasías (*Hook*, 1991, el nuevo Peter Pan) e impulsor de una "escuela", que protege a los alumnos de la School of Cinema-Television de la Universidad del Sur de California, el éxito de Steven Spielberg se debe al hecho de que el cineasta se pone en el lugar del espectador y crea lo que él desearía ver.

Aparte de la brillantez formal de toda su obra, posee gran dominio del ritmo y de los efectos especiales, una prodigiosa imaginación y creatividad, como se aprecia en su personal serie de cuentos *Fantasías prodigiosas* y en la producción de dibujos animados *¿Quién engañó a Roger Rabbit?* (1988). Por otra parte, destaca su sencilla humanidad y sentido del humor, lleno de *gags* tan antológicos como increíbles, un perfeccionismo en el acabado de producción y la música de John Williams.

Así, el "mago" Spielberg ha sabido compaginar el arte con la industria –como los comentados John Ford y Alfred Hitchcock–, conciliando los intereses estéticos con el rendimiento económico. Por ello, cada producción es esperada por una multitud de aficionados, el público infantil y los mayores con espíritu joven o capacidad de "soñar despiertos". En este sentido, manifestó: "Todas mis películas, de una manera u otra son una recreación de mi infancia, están inspiradas en sensaciones que tuve o en cosas que

me ocurrieron… Mi objetivo es al mismo tiempo florecer como director, madurar como artista y obtener el reconocimiento de los adultos, y a la vez seguir disfrutando de los derechos exclusivos para divertir a los niños y adolescentes".

En 1994, tras el taquillero *Parque Jurásico* (1993) –cuya segunda parte no tuvo la misma aceptación (*El mundo perdido*, 1997)–, acaparó los principales Oscars con *La lista de Schindler*, el más sentido homenaje al Holocausto judío; tema que continuaría con el documental *The Last Days* (James Moll, 1999), aunque sólo como coproductor, para ofrecer seguidamente una de las mejores películas del género bélico: la también propagandística *Salvar al soldado Ryan* (1998), nuevo Oscar del Hollywood al Mejor director. Comenzó el nuevo milenio con *A. I.* (*Inteligencia Artificial*, 2001), la película que había pretendido realizar Stanley Kubrick. Y, en 2011, confirmó su categoría artística con *Las aventuras de Tintín* y *War Horse*. [1]



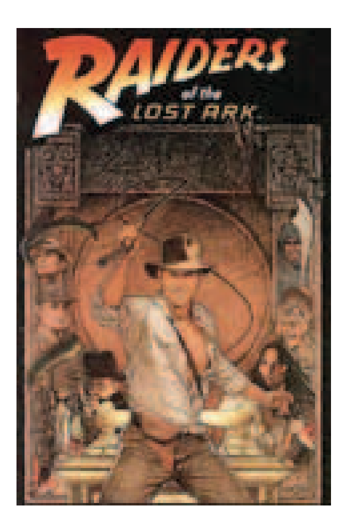

La lista de Schindler



Salvar al soldado Ryan

1 En la sesión de clausura del curso de cine moderno vimos la magistral *Lincoln* (2012).

RAIDERS OF THE LOST ARK



Raiders of the Lost Ark

Título español: *En busca del Arca perdida*. Producción: Lucasfilm, para Paramount (USA, 1981). Productores: Frank Marshall y George Lucas. Director: Steven Spielberg. Argumento: George Lucas y Philip Kaufman. Guión: Lawrence Kasdan. Fotografía: Douglas Slocombe. Música: John Williams. Decorados: Norman Reynolds y Leslie Dilley. Efectos especiales: Richard Edlund, Kit West, Bruce Nicholson y Joe Johnson. Montaje: Michael Kahn. Intérpretes: Harrison Ford (Indiana Jones), Karen Allen (Marion), Paul Freeman (Belloq), Ronald Lacey (Toht), John Rhys-Davies (Sallah), Alfred Molina (Satipo), Wolf Kahler (Dietrich), Anthony Higgins (Gobbler), Denholm Elliott (Brody), Bill Tablian (Barranca), Don Fellows (Coronel Musgrove), William Hootkins (Mayor Eaton). Color - 118 min.

Con esta película, el binomio Lucas-Spielberg inició la serie de Indiana Jones, que ha tenido su continuación en *Indiana Jones y el Templo maldito* (1984) e *Indiana Jones y la última Cruzada* (1989), todas de feliz memoria.

Tras el rodaje del primer film de la saga, el propio Steven Spielberg manifestó: "Volví atrás y contemplé mis películas favoritas de los años 30 y 40, y consideré la rapidez y el bajo coste con que habían sido hechas. Creo que, básicamente, soy la reencarnación de un director de los años treinta. *En busca del Arca perdida* se debe sobre todo a los libros de Tarzán, los *Cuentos asombrosos* y los cómics pioneros de aquella época".

Se trata de una impresionante película de aventuras, a modo de síntesis-homenaje a los géneros tradicionales de Hollywood. Con gran calidad ambiental y brillantez de imagen, el "mago" Spielberg logra un dinamismo que arrastra en todo momento al espectador y le hace "soñar despierto" con unas aventuras inverosímiles y a la vez divertidas. Film-espectáculo que juega con el elemento sorpresa y golpes de humor que nos recuerdan los *gags* del cine burlesco.

La narración se inicia en Sudamérica, donde un audaz arqueólogo, el valeroso Dr. Jones –del Marshall College de Connecticut– busca en la selva peruana una estatuilla de oro, escondida en un templo oculto por la maleza y protegida por arañas venenosas y flechas envenenadas, entre otros graves peligros. Así, tras serle arrebatada por otro arqueólogo, Indiana se verá abocado a una nueva y emocionante aventura: rescatar el Arca de la Alianza –desaparecida un siglo antes de Cristo–, de la cual se quieren apoderar los nazis, ya que Hitler ve en ella un talismán. Y acompañado de la también valiente Marion, Indiana Jones comienza su viaje al Nepal y a Egipto, en busca de esa Arca perdida.

Con ciertas dosis de violencia y algunas ligerezas que no empañan el conjunto del relato –por otra parte, intrascendente y con el ánimo de distraer al gran público–, Spielberg no evita los tópicos y cae en la ingenuidad –acaso a propósito–; pues *Raiders of the Lost Ark* es –escribió en su día el profesor José Angel Cortés– "una especie de calidoscopio de todo un cine que se fue de las pantallas, pero que muchos espectadores echan de menos. Un cine vital, de aventuras, donde los malos son malos hasta en su atuendo, donde las situaciones de emoción se suceden a ritmo trepidante, donde se refleja la huella de toda una cultura literaria de Verne a Hemingway".

Con un coste de 20 millones de dólares (aunque Steven Spielberg abarató el presupuesto con los diseños de la planificación, secuencia a secuencia), *En busca del Arca perdida* –como luego sus secuelas– ingresó sólo en Estados Unidos más de 120 millones, en los dos primeros meses de estreno. Y si a ello le unimos el *merchandising* que generó –al igual que la otra saga de George Lucas, *Star Wars*–, estamos sin duda ante uno de los filmes más taquilleros de la Historia del Cine, no sólo norteamericano sino mundial.

Steven Spielberg explicó así el éxito alcanzado: "Cuando hago películas no pienso como cineasta o como director, sino como espectador en la butaca, con las palomitas y los caramelos, y cuento lo que me gustaría ver en la pantalla (...). Una de mis ambiciones es llegar al mismo tiempo a todos en un cine de ochocientas butacas"[2].

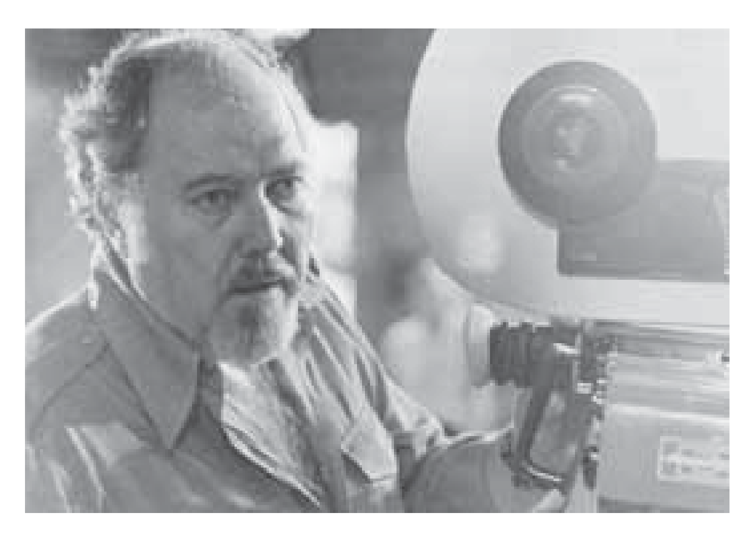
2 Citado por Antonio Sánchez-Excalonilla, *Steven Spielberg*, Barcelona, Royal, 1995, p. 105.

Asimismo, el actor Harrison Ford –a quien el realizador ya había admirado en *El imperio contrataca*, y lo consideraba como una combinación entre Errol Flynn y Humphrey Bogart– se consagraría como uno de los galanes más cotizados del estrellato de Hollywood.

27
Films Off-Hollywood: Woody Allen.
The Purple Rose of Cairo



Por otra parte, el off-Hollywood iba a tener sus mejores representantes en cuatro autores: la feminista Susan Seidelman (*Buscando a Susan desesperadamente*, 1985), los innovadores Alan Rudolph (*Los modernos*, 1988; *La Sra. Parker y el círculo vicioso*, 1993) y Jonathan Demme (*El silencio de los corderos*, 1991), el cineasta afroamericano Spike Lee (*Haz lo que debas*, 1989; *Malcolm X*, 1992) y el célebre Woody Allen (*La rosa púrpura de El Cairo*, 1985; *Hanna y sus hermanas*, 1986; *Radio Days* y *September*, ambas de 1987; *Otra mujer*, 1988; *Delitos y faltas*, 1989; *Alice*, 1990), de quien trataremos más adelante.



Robert Altman

No obstante, en los años noventa son otras firmas las que, junto a las ya mencionadas, resurgen con su singular estilo cinematográfico: desde el "contestatario" Robert Altman (*The Player*, 1992; *Short Cuts*, 1993; *Prêt-à-Porter*, 1994) hasta los "nuevos independientes" norteamericanos Whit Stillman (*Metropolitan*, 1990; *Barcelona*, 1994), Hal Hartley (*Simple Men*, 1992; *Amateur*, 1993), John Sayles (*Passion Fish*, 1993; *Lone Star*, 1996), Jim Jarmusch (*Dead Man*, 1995) y el también dramaturgo David Mamet (*Homicidio*, 1991; *La trama*, 1998), junto a los veteranos Alan Parker (*Bienvenido al paraíso*, 1990), Brian de Palma (*Atrapado por el pasado*, 1993) y Oliver Stone, otra vez, con los polémicos *JFK* (1991) y *Asesinos natos* (1994) o el final de su trilogía sobre Vietnam *El cielo y la tierra* (1993), por no hacer exhaustiva la lista; sin olvidarnos de Steven Spielberg, con su archipremiada e impresionante *Schindler's List* (1993) –realizada antes de la discutida *Amistad* (1997)–, ni tampoco de otros innovadores, como Quentin Tarantino (*Pulp Fiction*, 1994), Tim Burton (*Ed Wood*, 1994), Brian Singer (*Sospechosos habituales*, 1995), Wayne Wang (*Smoke*,

1995), Curtis Hanson (*L. A. Confidencial*, 1997), Paul Auster (*Lulu on the Bridge*, 1998) o Joel y Ethan Coen (*Barton Fink*, 1991; *El gran salto*, 1994; *Fargo*, 1996; *O Brother!*, 2000), hermanos a los que dedicaremos también un capítulo.

Cabe constatar también el "renacimiento" del western, con la actividad creadora del actor y director Kevin Costner ("oscarizado" por *Bailando con lobos*, 1990), quien produjo e interpretaría asimismo el enésimo *remake* del histórico duelo de O.K. Corral: *Wyatt Earp* (1994), de Lawrence Kasdan; seguido por el también innovador Sam Raimi con su *Rápida y mortal* (1995).

Es obvio que la industria del cine norteamericano-japonés (cada vez es mayor el capital del poderoso país oriental en las arcas de la histórica Meca del Cine, antes dependiente de Wall Street) domina también en la década de los 90 las diezmadas pantallas mundiales. El monopolio de los Estados Unidos se deja notar ostensiblemente en el mercado europeo. Ante esta situación, la Comunidad Económica Europea mantiene una lucha denodada contra los productos audiovisuales (películas y vídeos) que llegan del otro lado del Atlántico, o de Gran Bretaña y Holanda ("coladero" de filmes USA), con la pérdida de días libres en las salas de exhibición o en los modernos multicines. "Hollywood se ha erigido –escribía el desaparecido crítico José Luis Guarner– en el segundo gran exportador del país después de la industria de defensa. En 1989, las películas americanas estrenadas en todo el mundo recaudaron 22.6 billones de dólares, un incremento del cien por cien con relación a cinco años atrás. Y según los analistas

especializados, los ingresos mundiales podrían alcanzar los 19.2 billones en 1994”[1].

Aun así, en diciembre de 1995, la prensa norteamericana hizo públicos los datos de la marcha del mercado cinematográfico. Hollywood cerró el año 95 con un nuevo récord de ingresos en taquilla, aunque el balance pondría de manifiesto su cada vez más creciente dependencia de los mercados extranjeros.

A la hora de realizar el balance anual –a pesar de los ingresos de alrededor de 5.500 millones de dólares en USA–, los profesionales constataron que ninguna película había destacado especialmente a lo largo del año, a diferencia de las temporadas anteriores que estuvieron marcadas por éxitos como *Parque Jurásico*, *El Rey León* o *Forrest Gump*. La lista de filmes más rentables estuvo encabezada por *Batman Forever*, con 184 millones de dólares, y sólo otras siete cintas comerciales consiguieron superar los cien millones. El especialista Harold Vogel señaló en *USA Today* que “en 1995 ha habido mucho que escoger, pero nada que haya destacado de una forma especial”; mientras que A. D. Murphy manifestaba en *Wall Street Journal*: “El descenso en la venta de entradas puede significar el final de un período de crecimiento. Y cuando hay un descenso general en el sector es porque las películas no han gustado al público”.

Ciertamente, la única novedad de esa temporada en Estados Unidos fue el film de animación de la fábrica Disney, *Toy*

---

1 José Luis Guarner, *Historia del cine americano, III: Muerte y transfiguración del cinematógrafo (1962-1992)*, Barcelona, Laertes, 1993, p. 244.

Story, realizado con ordenador. Según los analistas, esta cinta podría abrir las puertas a un nuevo subgénero; como realmente se ha dado, con el actual auge del cine de dibujos animados a través de la firma Pixar.

Asimismo, el 2 por 100 de ingresos suplementarios con respecto a los 5.400 millones de dólares alcanzados en 1994 constituyen una gran victoria, si lo comparamos con la inflación de los presupuestos de promoción y los casi 20 millones de dólares por película que están exigiendo algunas de las "estrellas" más cotizadas de los últimos años: Demi Moore y Sylvester Stallone. Una inflación tanto menos justificada –comentaban los especialistas– cuando filmes como *La letra escarlata* (Roland Joffé, 1995), con la Moore, y *Juez Dredd* (Danny Cannon, 1995), con Stallone, fueron fracasos totales en USA. Los expertos convinieron que estos salarios habían sido aprobados a partir de cálculos poco realistas con respecto al rendimiento. A la vista de los resultados y la tendencia de la temporada, concluían que los éxitos eran más aparentes que reales. De hecho, solamente *Apolo 13* (Ron Howard, 1995) pudo mantenerse en cartel durante ese verano. "Sumando los ingresos –escribió el director del *Independent Marketing Edge*, Dan Klusmann–, vemos que las diez películas más taquilleras han recaudado un 20 por 100 menos que las diez primeras del año 1994".

No obstante, las salas de exhibición fueron las que salieron más bien paradas de esta situación, aún teniendo en cuenta que las primeras estimaciones señalaban un ligero descenso del número de entradas vendidas: 1.300 millones en 1994; 1.260 en 1995. Según Martin Grove del *Hollywood Reporter*, "el año 1996 se presenta tanto o más delicado, pues las recetas del éxito son cada

vez más vagas". En cuanto a los títulos, nadie esperaba que un *thriller* como *Seven* (David Fincher, 1995), con Brad Pitt y Morgan Freeman, mantuviera una buena posición durante todo el otoño en USA; mientras *Waterworld* (Kevin Reynolds, 1995), la arriesgada "aventura" de Kevin Costner no fuera el anunciado fracaso –en Norteamérica recaudó unos 175 millones de dólares y costó cerca de 200–, debido a las excelentes recaudaciones obtenidas en los mercados extranjeros.

Los datos ofrecidos en 1996 eran que los ingresos en taquilla en los cines USA subieron un 8%, hasta alcanzar el récord de 5.860 millones de dólares. La causa fue que, en contra de lo que venía sucediendo en los años anteriores, las salas tuvieron más espectadores. *Independence Day* (Roland Emmerich, 1996) dio unos ingresos brutos de 733 millones de dólares por entradas en Estados Unidos y el extranjero, con lo que se convirtió en la tercera película más taquillera de la historia (después –en cifras absolutas– de las citadas *Parque Jurásico* y *El Rey León*). Y otro tanto ocurrió con la "oscarizada" *Titanic* (1997), de James Cameron, que conseguiría vender 1.700 millones de entradas, de las cuales sólo 488 millones fueron en Estados Unidos. Hollywood, por tanto, sigue contando cada vez más con las pantallas del resto del mundo para subsistir como Meca del Cine. Este ha sido el caso del film de Clint Eastwood *Los puentes de Madison* (1995), que sólo alcanzó notoria aceptación fuera de Norteamérica, o las películas de Woody Allen, que tienen más éxito en Europa que en su propio país. Una Meca del Cine que, con todo, continúa siendo la más poderosa del mundo del espectáculo y mostrando su "glamour" con el acontecimiento anual de los Oscar.

WOODY ALLEN



Woody Allen

Es el cómico más genial del cine contemporáneo. Nacido en Nueva York (1935), en el seno de una familia inmigrante de origen judío ruso-austríaca, cursó estudios universitarios en varios centros académicos de Estados Unidos, al tiempo que se gana la vida como escritor de *gags*. Humorista, actor y realizador, en la década de los setenta sería el "heredero" del burlesco norteamericano (especialmente de Groucho Marx, Bob Hope, Danny Kaye y Jerry Lewis), pero con un tono cínico y demoledor impropio del género tradicional.

Sus primeras películas mostraron cierta postura un tanto "contracultural", con una mordacidad cáustica y muy directa. Intentó desmitificar lo divino y lo humano, lo trascendente y lo material, haciendo hincapié en la sociedad consumista estadounidense y el mundo moderno. En sus farsas no dejó títere con cabeza; todo pasaba por la criba crítica y amarga de Allen, a través de chistes muy personales que oscilaron entre la genialidad y el tópico, la exageración y el mal gusto *(Bananas*, 1971; *Todo lo que siem-*

pre quiso saber sobre el sexo y nunca se atrevió a preguntar, 1972; El *dormilón*, 1973). Con todo, en algunos golpes de humor –cuando utilizaba medios exclusivamente fílmicos– se mostró antológico; otros, no eran más que vulgares *gags* verbales, con ocurrencias chabacanas y concesiones de ínfimo nivel artístico. En el estilo de su primera etapa, se apreciaba una falta de medida y equilibrio narrativo; precisaba acaso mayor tino en la concepción interna de las escenas y un ápice de menor improvisación. Él mismo lo reconocería años después[2].

Posteriormente, cuando parecía haber agotado su ingenio y gracejo artísticos –no exento de superficialidad–, Woody Allen dirigió sus dardos hacia otros dos temas –aparte de la constante del sexo– que también centraron su personal universo creador: la muerte, el Más Allá y Dios (*Love and Death*, 1975; la felliniana *Recuerdos*, 1980; *La comedia sexual de una noche de verano*, 1982; el falso documental *Zelig*, 1983). Pero la figura “contestataria” que había creado no lograba ser universal, no representaba ni encarnaba ningún tipo de valor. Tanto es así que, en su apasionada demolición, Allen corría el peligro de acabar incluso con su propio personaje.

Sin embargo, en 1976 interpretó una aguda sátira sobre el maccarthismo (*La tapadera*, de Martin Ritt); y un año antes de su hoy mítico *Manhattan* (1979), un escalofriante retrato de cierta sociedad intelectual neoyorquina –que posee bastantes reminiscencias del cine de Éric Rohmer–, dio un giro creador: se puso solo tras la cámara y dirigió una pieza singular: *Interiores* (1978),

---

2 Cfr. Sus declaraciones a Stig Björman, *Woody por Allen*, Madrid, Plot, 1995, p. 28.

de profundidad bergmaniana y serio análisis social. Para realizar, a continuación, su principal obra maestra –también sin interpretarla personalmente–, que siguió en la misma línea creativa, pero volviendo a su genuino sentido del humor: *La rosa púrpura de El Cairo* (1985), original película en torno al enfrentamiento entre realidad social y ficción cinematográfica, que evocaba los años de la Depresión y la actitud "evasiva" del espectador.



Manhattan



Interiores

Sus siguientes homenajes al mundo al espectáculo y de la radiodifusión *(Broadway Danny Rose*, 1984; *Días de radio*, 1987) fueron superados por su total regreso al protagonismo con *Hannah y sus hermanas* (1986) –Oscar de Hollywood al Mejor guión original–, donde asimismo expuso su filosofía de la vida, al tiempo que reflejó el pensamiento vitalista y materialista occidental. Después llegarían también otras importantes obras al estilo de Ingmar Bergman y Federico Fellini, pero sin perder su propia personalidad: *Septiembre* (1987), *Otra mujer* (1988), *Delitos y faltas* (1989) y *Alice* (1990), a la vez que sus filmes se convierten en un marco de referencia histórica sobre los neoyorquinos de hoy.

Gagman y clarinetista popular, Woody Allen, por tanto, había creado para el cine –como antaño Charles Chaplin, Buster Keaton o Jacques Tati– un tipo muy característico: bajito, algo esmirriado, con largos mechones hasta el cuello, bastante calvo, unas gafas grandes que apenas disimulan su enorme nariz, nervioso, aficionado al psicoanálisis, tímido patológico, un tanto apático, hipocondríaco y con aspecto de sabio despistado...; en fin, un personaje francamente singular, acaso "buscador de la verdad", tremendamente humano y con una gran vocación de cinéfilo; como también puede apreciarse en la expresionista *Sombras y niebla* (1991), en *Balas sobre Broadway* (1994) y *Todos dicen I love you* (1996). Con todo, las nuevas películas de ese período –*Maridos y mujeres* (1992), *Poderosa Afrodita* (1995) y *Desmontando a Harry* (1997)– parecían reflejar su propia autobiografía y, de algún modo, la inestabilidad emocional.

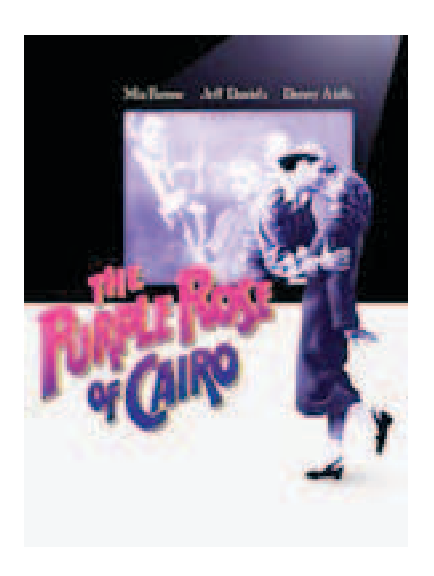
En la nueva época, Woody Allen volvería a sustituir a la gran protagonista de sus filmes, Mia Farrow, por la antigua "musa", Diane Keaton (intérprete de su genial *Misterioso asesinato en Manhattan*, 1993), con quien ya había ganado los Oscar de Hollywood por *Annie Hall* (1977), y que se negó a recoger. Prácticamente solo como director en *Celebrity* (1998) y *Acordes y desacuerdos* (1999), con sus más recientes títulos reafirmó su maestría como autor.

En el siglo XXI, Allen siguió con sus constantes temáticas, pero se decantó más por el amor imperecedero, realizando –entre otros títulos– la ingeniosa trilogía londinense (*Match Point*, *Scoop*, *Cassandra's Dream*), una fallida película en España (*Vicky Cristina Barcelona*), la magistral *Midnight in Paris* (2010) y el pos-

trer viaje cosmopolita *To Rome with Love* (2012), en su cita anual con sus seguidores[3].



THE PURPLE ROSE OF CAIRO



Título español: *La rosa púrpura de El Cairo*. Producción: Rollins & Joffe Productions, para Orion Pictures (USA, 1985). Productor: Robert Greenhut. Director: Woody Allen. Guión: Woody Allen. Fotografía: Gordon Willis. Música: Dick Hyman. Decorados: Stuart Wurtzel. Vestuario: Jeffrey Kurland. Montaje: Susan E. Morse. Intérpretes: Mia Farrow (Cecilia), Jeff Daniels (Gil Shepherd/Tom Baxter), Danny Aiello (Monk), Stephanie Farrow (Hermana de Cecilia), Dianne Wiest (Emma), Irving Metzman (Dueño del cine), Edward Hermann (Henry), John Wood (Jason), Van Johnson (Larry), Deborah Rush (Rita), Zoe Caldwell. Color/Blanco y negro - 82 min.

3 Vid. también, para estos últimos y discutidos años, J. M. Caparrós Lera. *Woody Allen, barcelonés accidental. Solo detrás de la cámara*, Madrid, Encuentro, 2008.

Obra maestra del moderno cine norteamericano, donde se confirma que Woody Allen está mejor solo detrás de la cámara. Además, es su segunda película en la que no actúa, después de la bergmaniana *Interiores* (1978).

La rosa púrpura de El Cairo es, como hiciera en *Broadway Danny Rose* (1984), otro homenaje al mundo del espectáculo. A la vez, también critica al mundillo del cine, con su poder de persuasión en el público de la época y la evasión en esa "fábrica de sueños" que fue y es Hollywood. Asimismo, la evocación de los años treinta, en plena Depresión USA, es extraordinaria, y está perfectamente ambientada, en tipos y clima.

En *The Purple Rose of Cairo*, destaca el agudo análisis sociopsicológico, casi antropológico, en torno a los protagonistas –incluidos los de la pantalla, especialmente Tom Baxter y su intérprete (con los toques de vanidad)–; así como el estudio de mentalidades y la gran creación que ofrece Mia Farrow –con una fotogenia y expresividad enorme (esa "alma" que transmite el rostro, como decía el maestro Griffith hablando de la fotogenia de las *stars*)– a través del personaje de Cecilia, cuya mirada es todo un poema.

Con entradas y salidas muy significativas de la pantalla, no exento de *gags* geniales, éstas resultan muy creíbles por su ensamblaje con la trama; a la vez que la reacción y el diálogo con los espectadores saben a naturales, en ese original enfrentamiento entre realidad social y ficción cinematográfica que es, en definitiva, esta película, incluso borrando los límites de ambas.

Este gran film fue galardonado por su guión original –aparte de la nominación al Oscar de Hollywood, recibió los premios de la crítica de Nueva York y Los Ángeles– y es la obra preferida de Allen: “Preferiría pasar a la posteridad por ser el director de *The Purple Rose of Cairo*. En mi opinión, es la película más perfecta de mi filmografía. Para mí siempre ha sido uno de mis filmes preferidos, porque tuve una idea y pasé esa idea a la pantalla tal y como yo quería. Conseguí expresarme del modo que quería. (…) El encanto de lo imaginario, en oposición al dolor de vivir, es un tema recurrente en mi trabajo”.

Fábula chispeante, pues, y exaltación del mismo Séptimo Arte –de sus convenciones y artificios–, cuenta una vez más con la cámara de Gordon Willis, que hace prodigios de iluminación en color y en blanco y negro, así como con la figura del veterano Van Johnson, que aparece mientras un personaje se queja en el film porque los “seres reales quieren ser ficticios y los ficticios pretenden ser reales”.

La rosa púrpura de El Cairo son dos películas en una: una, en color, dirigida por Woody Allen e interpretada por Mia Farrow y Jeff Daniels; y otra, en blanco y negro –una producción de la RKO y Raoul Hirsch–, interpretada por Robert Talmadge y Anna Rayburn, que contrastan los personajes de la primera, sumidos en la crisis social y moral de la Depresión, con la segunda, cuyos protagonistas pertenecen a la alta sociedad de Manhattan y van vestidos de esmoquin, con lujo y música.

Otras cuestiones que plantea el film están más bien enmarcadas en el terreno puramente filosófico. Por un lado, Allen

parece abogar por la libertad –también con una crítica al maccarthismo, a la posterior "caza de brujas"– y, asimismo, evidencia la concepción idealista del mundo. De ahí que los profesores de Filosofía la utilicen en sus clases para hablar del Mito de la Caverna y del empirismo de Berkeley[4].

---

4 Vid., especialmente, los libros de Juan Antonio Rivera, *Lo que Sócrates diría a Woody Allen. Cine y Filosofía*, Madrid, Espasa Calpe, 2003; y *Carta abierta de Woody Allen a Platón. Cine y Filosofía*, Madrid, Espasa Calpe, 2005.

28
Joel & Ethan Coen. *Barton Fink*

Los hermanos Coen son dos reconocidos cinéfilos y filósofos del Séptimo Arte estadounidense[1]. De ahí que les dediquemos este capítulo, con la proyección de uno de sus filmes más emblemáticos.



Los hermanos Coen

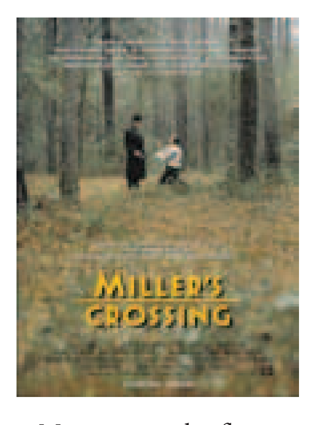
Joel nació en Minneapolis (Minnesota), en 1954; mientras Ethan, en 1957. El mayor cursó Cine en la Universidad de Nueva

1 Cfr. el reciente libro de Mark T. Conard (ed.), *The Philosophy of the Coen Brothers*, Lexington, The University Press of Kentucky, 2012.

York, y el menor estudió Filosofía en Princeton. Ambos se asociaron para dar a luz películas Off-Hollywood, pero sin apartarse de la gran industria fílmica norteamericana.

Alejados de las convenciones de la Meca del Cine, hicieron una revisión de los populares géneros, a modo de homenaje, combiando la excentricidad, el humor y la ironía con toques surrealistas, violencia, onirismo y crítica social. En el fondo, los Coen son unos posmodernos que rinden tributo a los clásicos filmes estadounidenses, pero invirtiendo el sentido tradicional. De ahí que, hoy por hoy, sean unos autores "de culto", muy celebrados también por los críticos.

Su debut fue con *Sangre fácil* (1984), un *thrille*r en la línea de las novelas *noir* de James M. Cain que les costó sólo 750.000 dólares. Su protagonista, Frances McDormand, se casaría después con Joel Coen. Su siguiente película fue *Arizona Baby* (1987), una comedia "negra" con aires de *cartoon*. A continuación, llegaría *Muerte entre las flore*s (1990), una impresionante película de gángsters inspirada en *La llave de cristal* de Dashiell Hammett. Sus duras y antológicas secuencias les conducirían al estrellato.



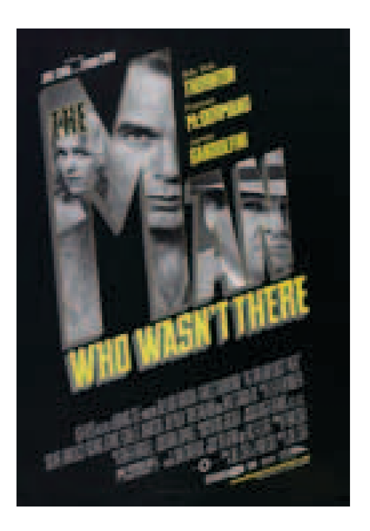
Muerte entre las flores

Las tribulaciones de un guionista en Hollywood en los años cuarenta constituiría su obra maestra: *Barton Fink* (1991), reconocida con los principales premios del Festival de Cannes. A este gran film le siguió otro también mayor: *El gran salto* (1994), protagonizado por Tim Robbins, Jennifer Jason-Leigh y un ya veterano Paul Newman, donde recogen el espíritu de las comedias de Frank Capra, Preston Sturges y Howard Hawks, aunque imprimiéndoles un aire nuevo, más intelectual y surrealista, y asimismo homenajean a la mítica *Metrópolis* de Fritz Lang.



Más popular y valorada por la crítica y los aficionados sería su serie de películas sobre la América profunda y la gente corriente: *Fargo* (1996), con la que Frances McDormand ganó el Oscar a la Mejor actriz; la ácrata *El gran Lebowski* (1998), inspirado ahora en Raymond Chandler; *O Brother!* (2000), nueva lectura de *La Odisea* de Homero; y *El hombre que nunca estuvo allí* (2001), en blanco y negro y otra vez inspirado en James M. Cain. Originales y un tanto menores fueron *Crueldad intolerable* (2003)

y el *remake* de la británica *El quintero de la muerte* que titularon *Ladikillers* (2004).



El hombre que nunca estuvo allí

Aunque Joel Coen firma como director y guionista, y Ethan sólo como productor y coautor del guión, éste se encuentra también detrás de la cámara como realizador no acreditado. "Tanto monta, monta tanto", escribe el crítico José María Aresté. Calificados, pues, de "indies", Joel se manifestaría así: "La línea entre la dependencia y la independencia es muy relativa y escurridiza. Para nosotros significa ejercer el control total y absoluto de nuestro trabajo". Mientras Ethan añadiría: "La verdad es que la gente nos ha atribuido la etiqueta de independientes, pero es algo que no nos preocupa en absoluto. Somos pragmáticos, nos acoplamos al sistema que más nos conviene y procuramos encontrar la mejor financiación posible para nuestras películas. No pretendemos ser puros e incorruptibles; somos pecadores como todo el mundo".

En el nuevo milenio, los hermanos Coen alcanzaron merecidamente el Oscar de Hollywood por la magistral *No es país*

para viejos (2007), donde se evidencia la categoría artística y humana –pues reflejan la idiosincrasia de una nación– de estos intelectuales cineastas norteamericanos, con 17 películas en su haber.

BARTON FINK



Título español: *Barton Fink*. Producción: Circle Films-Working Title (USA, 1991). Productores: Ethan y Joel Coen. Director: Joel Coen & Ethan Coen (no acreditado). Guión: Joel y Ethan Coen. Fotografía: Roger Deakins. Música: Cartel Burwell. Diseño de producción: Dennis Gassner. Decorados: Robert C. Goldstein y Leslie McDonald. Vestuario: Richard Hornung. Montaje: Ethan y Joel Coen. Intérpretes: John Turturro (Barton Fink), John Goodman (Charlie Meadows), Judy Davis (Andrey Taylor), Michael Lerner (Jack Lipnick), John Mahoney (W. P. Mayhew). Tony Shalhoub (Ben Geisler), John Polito (Lou Breeze), Steve Buscemi (Chet). Color - 116 min.

Obra maestra de los hermanos Coen, en la cual pulen más su violento e innovador estilo –Ethan es productor, coguionista y director no acreditado; Joel, director y también autor del guión–, a la vez que demuestran su valía como creadores de la penúltima "hornada" del cine norteamericano, independientes de los cánones tradicionales hollywoodienses. De ahí que el relato de los Coen tenga relación con su actividad en la industria cinematográfica USA; pues narran la historia de un inconformista –como ellos, que aún no habían ganado ningún Oscar en 1991– y sus problemas profesionales y sociales.

En este sentido, los diversos personajes del film están inspirados en el dramaturgo y guionista Clifford Odets, en el novelista William Faulkner –que también trabajó un tiempo en Hollywood– y en un trasunto de los famosos productores Louis B. Mayer, Samuel Goldwyn y Harry Cohn (de la Columbia).

Relata, por tanto, el drama de un joven dramaturgo neoyorquino, de condición humilde y origen judío, que es contratado por los magnates de Hollywood. En la Meca del Cine de los años 40, no logrará inspirarse –su meta es escribir para el *common people*– y vivirá una historia fantástico-terrorífica que marcará su vida como autor.

Los Coen, que ofrecen un dominio de la cámara –algo virtuosista, buscando complicados pero expresivos ángulos–, creación de un clímax inaudito y de una atmósfera inquietante, ganaron con este *thriller* –mitad comedia negra, mitad cinta de terror– la "Palma de Oro" del Festival de Cannes de 1992 a la Mejor película, dirección e interpretación (prodigioso John Turturro).

Sin caer en los excesos de otras realizaciones, Joel Coen está comedido en la violencia extrema, así como en una escena erótica que resuelve bien con la elipsis. Con algún diálogo duro y cierto aire de cinismo –propios de estos jóvenes creadores, que ya han pasado a la Historia del Cine–, su truculenta obra reconoce influencias tanto de Eugène Ionesco como del realizador David Lynch o de la película de Stanley Kubrick *El resplandor* (1980).

El humor negro y la crítica social también están presentes en este importante y ambicioso film, cuyo tono cinéfilo y agudeza intelectual concluye con una puerta abierta a la fantasía poética, significativamente relacionada con el cuadro que contempla Barton Fink en la habitación del sórdido hotel de Los Ángeles, y que incendiará su amigo y vecino de habitación –también asesino–, el bruto Charlie (insólito el cómico John Goodman).

Estamos, por tanto, en una nueva etapa del cine estadounidense, que coincide con la evolución económica y estructural de la vieja industria cinematográfica, la cual sintetizaremos a continuación.

29
La nueva Meca del Cine

A finales de los sesenta también había surgido el denominado cine "contestatario" USA, de manos de Mike Nichols (*El graduado*, 1967), Arthur Penn (*Alice's Restaurant*, 1969), Dennis Hopper (*Easy Rider*, 1969) y Robert Altman (*M.A.S.H.*, 1970), especialmente –junto al documental sobre legendario festival de música rock, *Woodstock* (Michael Wadleigh, 1970)–, que describe muy bien el historiador Peter Beskind, en *Moteros tranquilos, toros salvajes. La generación que cambió Hollywood*[1]. Un grupo de cineastas que que pusieron en la picota el *American Way of Life*, pero que finalmente serían asimilados por la industria de Hollywood.

Por tanto, el cambio enunciado se inició más bien a principios de los setenta, cuando la 20th Century Fox perdió 77 millones de dólares, la Metro-Goldwyn-Mayer 17, United Artists 45 y Columbia 29 millones. Únicamente la *major* Universal obtuvo ligeros beneficios gracias al "boom" de *Love Story* (Arthur Hiller, 1970). Así, durante el trienio 1969-70-71, las grandes productoras –informaba *Variety*– obtuvieron un déficit de 600 millones de dólares.

---

1 Barcelona, Anagrama, 2004.

Una década después, las *majors* pasarían a manos no exclusivamente cinematográficas. Como escribió el crítico Ángel Comas, “en estos catorce años que van desde 1972 hasta 1986, la política del nuevo Hollywood viene marcada por el más crudo realismo. Primero se siguió la tendencia de los demás sectores industriales, produciéndose a su vez una doble concentración: por la creación de un conglomerado de entreteniminto con diversas actividades, y la integración de este conglomerado en un grupo que aparentemente no tenía nada que ver con el cine”.

Así, Coca Cola compró Columbia Pictures, en 1982; al tiempo que MGM –fusionada con la United Artists (que fue adquirida por la Transamerica Co., un grupo de compañías aseguradoras y de servicios financieros)– perteneció a la Tracinda Corporation (que poseía también una cadena de hoteles) antes de pasar al magnate Ted Turner, propietario la compañía televisiva Calle News Network. Por otra parte, la Fox fue comprada por un magnate de la prensa, el australiano Rubert Murdoch (News Corporation); mientras Paramount ya era una empresa más de la compañía Gulf & Western, un holding que abarca desde la construcción a sociedades pretolíferas, mineras y financieras, pasando por el tabaco, parques de atracciones y cadenas de supermercados. Por último, Universal y Warner Bros. eran propiedad de importantes empresas multimedia: MCA y Time Warner Communications, respectivamente; este último grupo –al que se incorporó después el referido Turner– incluía asimismo un equipo de béisbol (Pittsburg Pirates) y la empresa pionera de videojuegos Atari.

La razón de estos cambios económico-estructurales la explica el citado especialista: “Este diferente enfoque de las antiguas

multinacionales trajo consigo una mayor diversificación del riesgo. En los últimos años es raro que una de ellas produzca por sí misma una película. Se limita a financiarla junto a otros inversionistas, adelantando a sus productores-promotores una parte –normalmente la más importante– de los derechos de distribución, que es precisamente su actividad principal. Las productoras acostumbran a ser empresas independientes, cuya misión vital es convencer a inversionistas para que aporten el dinero restante. Además de las multinacionales participan en la financiación cadenas de televisión, productoras de vídeo, empresas discográficas y sociedades de *merchandising*. Cada película funciona como un producto absolutamente autónomo y, teóricamente, con las tres ramas habituales (producción, distribución y exhibición), totalmente desvinculadas, aunque si se investigara a fondo se vería que ello es cierto sólo en parte”[2].

Ciertamente, en cada film hay todo un maremágnun de derechos, comisiones y porcentajes (aquí entra también el poder de los agentes de los artistas, con el nuevo *star-system* que han creado) que, con todo, posee una gran ventaja: el riesgo de la inversión está tan diversificado que, en caso de déficit, afecta relativamente a cada uno de los inversores. Además, una película puede perder dinero en las salas cinematográficas, pero ganarlo en TV y en el mercado del vídeo.

En este sentido, es muy significativa la influencia de los agentes artísticos, que controlan la producción hollywoodiense a través de los porcentajes que cobran las “estrellas”. Ello provoca

---

2 Ángel Comas, “Hollywood ha muerto. ¡Viva Hollywood!”, en *La Vanguardia*, 10-V-1987, pp. 22-25. Suplemento “Hollywood: 100 años”.

que se incrementen los presupuestos de las películas, debido a las enormes exigencias de los protagonistas. Pues figuras como Julia Roberts ganó por su interpretación de *Erin Brockovich* (Steven Soderbergh, 2000) –después "oscarizada"–, 20 millones de dólares, en una producción que tuvo un coste de 52 millones (que incluía los veinte de la cotizada *star*).

Igualmente podríamos decir, si nos referimos a otros "astros" de moda, como Tom Cruise, Sylvester Stallone, Michael Douglas, Arnold Schwarzenegger, Bruce Willis, Brad Pitt, Mel Gibson, Harrison Ford, Tom Hanks, Richard Gere..., que cobran cifras escalofriantes por cada interpretación.

Los años noventa –en este año 2013 se cumplirá el verdadero Centenario del nacimiento de Hollywood (pues oficialmente el primer estudio se inauguró en 1913, con el rodaje de la citada ópera prima de Cecil B. De Mille, *The Squaw Man*)– darían a la restaurada Meca del Cine un nuevo aspecto. El historiador Magí Crusells lo resumiría también en estos términos: "Hollywood cobró un nuevo auge industrial en los noventa, al aliarse con su antiguo enemigo, la televisión, proporcionando sus filmes para el mercado del vídeo e incluso produciendo series para la pequeña pantalla. Así, *Expediente X* y *Los Simpson* son producciones de la 20th, y *Urgencias* y *Friends*, de la Warner. Los estudios están integrados en complejos empresariales que son sobre todo mecanismos para financiar los proyectos de productoras independientes, a los que se acogen bajo el prestigio de sus marcas y cuyas películas distribuyen por todo el mundo. La prueba de que Hollywood se ha convertido en una serie de grandes corporaciones multinacionales del ocio y la cultura, que el año pasado [1998] obtuvo unos

beneficios de unos 6.800 millones de dólares, es que algunos estudios pertenecen a empresas extranjeras que nada tienen que ver con el mundo cinematográfico”[3].

Por tanto, a finales de la década, la situación de las *majors* en la remozada Meca del Cine era la siguiente:

LOS PRINCIPALES ESTUDIOS DE HOLLYWOOD, EN 1998

Estudio	Propietario	Nacionalidad	Cuota de mercado*
Columbia	Sony Corporation	Japón	24,4 %
Disney	Walt Disney Co.	USA	14,3 %
Warner	Time Warner/Turner	USA	10,9 %
Paramount	Viacom	USA	11,8 %
20th Century Fox	News Corporation	Australia	10,4 %
Universal	Seagram	Canadá	9,9 %

(*) La cuota de mercado se refiere a los Estados Unidos.

Pero, ¿qué nos deparará el nuevo Hollywood en siglo XXI? Posiblemente, otros historiadores estarán presentes para testimoniarlo.

3 Cfr. Magí Crusells, “Hollywood crepuscular”, en *Historia y Vida*, núm. 372 (marzo 1999), pp. 23-33. El cuadro también procede de este ensayo, incluido en el dossier “Hollywood: Fábrica de sueños”.

ARTHUR PENN (1922-2010)



Arthur Penn

Otro de los realizadores norteamericanos más discutidos y uno de los pioneros del cine "contestatario" USA. Había nacido en Filadelfia, el 27 de septiembre de 1922. Escritor y filósofo, logra pronto un destacado lugar en el mundo de la escena estadounidense, desarrollando una amplia actividad en Broadway, además de una continuada labor como guionista y director televisivo. Requerido por Hollywood en 1957, a partir de entonces combinaría la dirección escénica con su carrera cinematográfica.

Arthur Penn obtuvo un sonado triunfo en su debut como realizador con el film *El Zurdo* (1958), donde un prodigioso Paul Newman interpretaría a Billy el Niño. Esta película llamó la atención del público y de la crítica internacional; pero no de la americana, que lo rechazó, y no tuvo aceptación en taquilla, por lo que tenía de ruptura. En cambio, la siguiente película, rodada tres años más tarde, *El milagro de Ana Sullivan* (1961), que anteriormente la había puesto en escena, incluso para Televisión, constituyó un gran éxito comercial. Sin embargo, Penn volvió a ensayar su nueva narrativa al cabo de otros tres años con *Acosado* (*Mickey*

One, 1964). En ésta, su visión se hizo más crítica, más comprometida intelectual y políticamente, aunque con influencias de Federico Fellini (*Otto e Mezzo*) y Alain Resnais (*El año pasado en Marienbad*), sin que por ello perdiera su fuerte personalidad. *Mickey One*, presentado en el Festival de Venecia, desconcertó al público y a la crítica, mientras el realizador declaraba: "En América hay una especie de temor que impulsa a los hombres a vivir libremente... Esto les obliga a elegir una libertad que desemboca en la destrucción". Poco después, "acosado" él mismo por el engranaje industrial hollywoodiense, realiza su brutal e irregular *The Chase* (*La jauría humana*, 1965, con Marlon Brando, Jane Fonda, Robert Redford y Angie Dickinson como principales protagonistas. Pero el gran rendimiento económico de esta cinta le devolvería la confianza de los productores.

Penn fue consolidando su estética personal -hondamente enraizada con la crisis de identidad de la sociedad estadounidense- con un estilo efectivo y brillante, empleando el blanco y negro y también el color de forma magistral. Un tanto cerebral y complejo como autor, su quehacer artístico estuvo emparentado con una tradición literaria algo desarraigada, que muestra las contradicciones de un mundo consumista y materialista hasta la méduda, pero que paradójicamente no dejar de ser humano, por ejemplo, en *Alice's Restaurant* (1969), insólita visión del movimiento *hippy*.

Así, la postura crítica de Arthur Penn, al igual que su coetáneo Sam Peckinpah, se concretaba en la violencia, que sería la principal característica de su obra. Interna, en la concepción de la puesta en imágenes y en la narración, como en *Pequeño gran hombre* (1970); o externa, en la actitud de los personajes, sus cas-

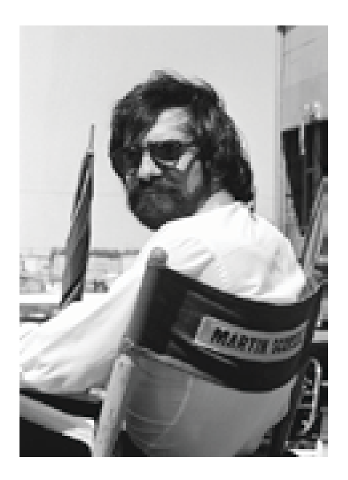
tigados "héroes", como se aprecia en *Bonnie y Clyde* (1967). A este respecto, intentaría justificarse con un largo discurso: "Vivimos en una época de violencia y durante toda nuestra vida transcurrimos y seguimos adelante a través de una especie de contrato secreto con la violencia. Debo precisar que cuando hablo de 'época de violencia' no me refiero a la violencia en un sentido meramente peyorativo, aludiendo únicamente a aspectos negativos, sino lo que tiene ella de agresión a los sentidos. Tomar un avión, conducir un coche es una experiencia violenta... Así, casi todo lo que hacemos es una agresión a los sentidos. Es la marca del mundo moderno. Estados Unidos es un país en el que la gente realiza sus ideas por medios violentos. Carecemos de una tradición de persuasión, de ideación y de legalidad. Vivimos -insistió- en una sociedad montada sobre la violencia. Por eso no veo ninguna razón para no hacer películas sobre la violencia".

Sin embargo, el cine agresivo y a veces desequilibrado de este autor, desmitificador pero siempre dentro del sistema capitalista que lo produce, llega en ocasiones a extremos insospechados, no exento de concesiones eróticas y de un cinismo demoledor. Esto se hizo palpable, especialmente, en *Georgia* (1981), un desgarrador retrato de la Norteamérica de su generación, que intentará, de algún modo, equilibrar con un ritmo perfectamente medido y una enorme riqueza de sus encuadres. Con una obra irregular y desigual (*La noche se mueve*, *Missouri*, *Agente doble en Berlín*, *Muerte en invierno*), de claras reminiscencias freudianas, este innovador ha mantenido cierta originalidad creativa, una aguda dirección de actores y un ánimo intelectual que parece sincero en sus convicciones: "De hecho mi carácter es pacifista, pero hay algo que me arrastra a intentar explicar la violencia, a ocuparme de

ella", manifestó. Un tanto olvidado como autor, Penn se planteaba la vida como un eterno combate por la libertad, en la que nada está decidido de antemano.

Finalmente, volvería a Broadway y a trabajar para la Televisión, con *The Portrait* (1993), entre otras realizaciones. Falleció en Nueva York, el 28 de septiembre de 2010, un día después de cumplir 88 años.

MARTIN SCORSESE



Martin Scorsese

Sin duda, Martin Scorsese es el director más polémico de la nueva Meca del Cine. Nacido en Flushing (Nueva York, 1942), nieto de inmigrantes sicilianos, sería educado en el popular *Little Italy* neoyorquino. Interesado por el rock and roll y gran cinéfilo, desvió su posible vocación religiosa para dedicarse a estudiar el arte fílmico en la Universidad de Nueva York, donde asimismo ejerció como profesor ayudante.

Allí realizaría sus primeros ensayos cinematográficos antes de realizar su primer largometraje: el autobiográfico *Who's That Knocking at My Door* (1968). En 1970, colabora como montador y ayudante de dirección en el célebre documental sobre los hippies *Woodstock*, y supervisó el reportaje en torno a la invasión de Camboya *Street Scenes*. Luego se establecería en Hollywood para trabajar al lado de Roger Corman, que le confió un film de la serie B, *Boxcar Bertha* (1972), donde ya se evidenciaron sus preocupaciones espirituales.

Con su primer film importante, *Malas calles* (1973), un *thriller* del que fue coautor del guión, Scorsese iniciaría su continuada colaboración artística con el actor Robert de Niro, que tuvo su punto candente con su magistral *Toro salvaje (Raging Bull*, 1980, con guión de Paul Schrader) sobre la vida del ex campeón mundial de boxeo Jake La Motta. Este film resume las contradicciones y la estética de su obra anterior: *Alicia ya no vive aquí* (1975), una *road movie* que bebe en las fuentes de Frank Capra y Douglas Sirk; y el brutal *Taxi Driver* (1976), sobre una "víctima" de la guerra de Vietnam, otra vez con la colaboración de Schrader en el guión. Al propio tiempo, en el referido *Raging Bull* ofreció una aguda introspección psicológica y crítica de una sociedad decadente, evocando en un prodigioso blanco y negro el ambiente de los años 40, incluso imitando los *flous* del estilo del cine norteamericano de aquella época. Además, obliga a reflexionar seriamente al espectador y evidencia con creces la honda preocupación religiosa de este autor, con su referencia final al pasaje evangélico del ciego de nacimiento.

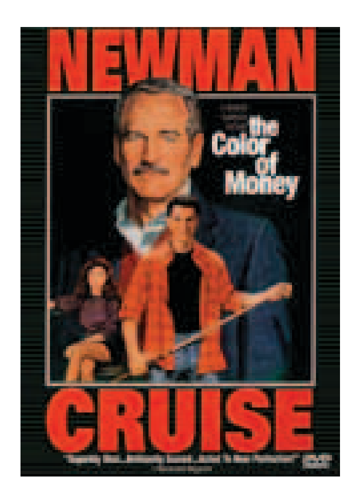


Toro salvaje

De ahí que años más tarde insistiera en el tema bíblico con su polémica *La última tentación de Cristo* (1988), cinta heterodoxa basada en una novela de Nikos Kazantzakis. Tras realizar un estudio monográfico sobre este film, dialogué personalmente con el propio autor (Correspondencia, 1998-2000). Su contradicción o caos interior ya lo había manifestado así: "No nos liberamos de nuestros pecados en la iglesia, sino en la calle o en casa". Sin embargo, después de dirigir *Kundun* (1997) –su ambiciosa película sobre el budismo–, se declaró practicante; aunque también dijo que se sentía como "un católico fracasado".

Con el mismo Robert de Niro, Scorsese sorprendería con su musical "negro" *New York, New York* (1977) y su fallida *El rey de la comedia* (1982), insólito homenaje a Jerry Lewis, coprotagonista de este amargo film cómico. Para continuar con *After Hours* (1985), el famoso *El color del dinero* (1986), que reveló a Tom Cruise y que fue la continuación de *El buscavidas* (Robert Rossen, 1961), film interpretado por Paul New-

man, quien volvió a encarnar 25 años después su mítico personaje.



El color del dinero

Martin Scorsese posee un estilo violento y a veces exagerado, pero de gran brillantez formal (*Uno de los nuestros*, 1990), que intenta impactar y herir la sensibilidad del público (*El cabo del miedo*, 1991). Al tiempo, demuestra su rara genialidad como creador: su episodio de *Historias de Nueva York* (1989) supera a los realizados por sus colegas Francis Coppola y Woody Allen.

Asimismo, cabe apreciar en su obra un singular dominio de la sintaxis fílmica y de la concepción escenográfica –pues sabe contar y ambientar muy bien cada historia –por ejemplo, *La edad de la inocencia* (1993), según la novela romántica de Edith Wharton–; pero parece faltarle cierto equilibrio estético-personal. Pese a todo, Scorsese es un "buscador de Dios", que debate sobre la culpa y el perdón, acerca del pecado y la redención, que constituyen las principales constantes de su cine. Y su nueva parábola sobre este tema, *Al límite (Bringing Out the Dead*, 1999), confirma su maestría como autor.

Un tanto fascinado por la Mafia USA, ha dedicado otros dos filmes a tal organización: *Casino* (1997) y *Gangs of New York* (2001). A propósito del Centenario del Séptimo Arte, compiló un capítulo televisivo sobre la Historia del Cine norteamericano y editó un libro que evidencia sus hondos conocimientos fílmicos.

En el año 2004, ganó el Oscar al Mejor director por *El aviador*, su personal *biopic* sobre Howard Hughes, con su habitual Leonardo DiCaprio como protagonista (*Inflíltrados*, *Shutter Island*), para finalmente rendir un entrañable homenaje a los pioneros del cine mudo –sobre todo a Georges Méliès– en su magistral *La invención de Hugo* (2011).

THE AGE OF INNOCENCE



Título español: *La edad de la inocencia*. Producción: Columbia Pictures (USA, 1993). Productora: Barbara de Fina. Director: Martin Scorsese. Argumento: basado en la novela homónima de Edith Warthon. Guión: Jay Cocks y Martin Scorsese. Fotografía: Michael Ballhaus. Música: El-

mer Berstein. Decorados: Dante Ferreti. Vestuario: Gabriella Pescucci. Montaje: Thelma Schoonmaker. Intérpretes: Daniel Day-Lewis (Newland Archer), Michelle Pfeiffer (Condesa Ellen Olenska), Winona Ryder (May Welland), Richard E. Grant (Lefferts), Geraldine Chaplin (Sra. Welland), Michael Gough (Henry Van der Luyden). Color - 135 min.

Nueva York, 1870. Newland Archer, un joven abogado de la alta burguesía estadounidense y que está prometido con una joven de la misma condición, May Welland, queda prendado de la prima de ésta, la bella condesa Ellen Olenska, que acaba de regresar de Europa tras un fracaso matrimonial. Casado con May, ambos sabrán renunciar a su amor platónico por respeto a la esposa fiel y también apresados por ciertas convenciones sociales.

Estamos ante una de las obras más acabadas del discutido Martin Scorsese. *The Age of Innocence* es una fidedigna adaptación de la novela homónima de Edith Wharton –la primera mujer que obtuvo el premio Pulitzer (1921)–, que evoca con enorme finura el final de la época romántica y hace un profundo estudio de mentalidades en la Norteamérica de finales del siglo XIX. El gusto estético de la puesta en escena –algo literaria en momentos, con voz en *off* incluida (a cargo de la veterana actriz Joanne Woodward)– está al servicio del mundo que describe, con sus bailes, banquetes, ópera y costumbres.

A tal fin, cuenta con un elegante vestuario de Gabriella Pescucci y los expresivos decorados de Dante Ferreti, que proporcionan al film una belleza extraordinaria. Asimismo, el cuadro interpretativo es de primer orden: a la extrema sensibilidad de la

Pfeiffer, bien secundado por un Daniel Day-Lewis cada vez más seguro como "partenaire", destaca la delicadeza de esa actriz entonces ascendente que fue Winona Ryder.

La fascinación con que es descrita la aristocracia neoyorquina, heredera de la sociedad británica –con sus fuertes dosis de puritanismo y de hipocresía–, no está exenta de una aguda crítica a unas formas de vida, donde los intereses económicos, el protocolo y las buenas maneras estaban por encima de los sentimientos y la realidad.

Influido –tal como reconoce el propio director– por William Wyler (*La heredera*), Max Ophüls (*Madame de…*) y Luchino Visconti (*El Gatopardo*), veamos cómo describe la adaptación José María Aresté: "Martin Scorsese ha sido exquisitamente fiel al espíritu de la novela. Del italonorteamericano podía haberse esperado otra vuelta de tuerca a sus demonios personales, aprovechando una historia que habla de sentimientos reprimidos. En cambio, se ha puesto a su servicio con esmero, convirtiendo una mirada, un silencio, un gesto, unas palabras sin aparente contenido, en momentos muy expresivos de un grupo social a veces hipócrita, defensor a ultranza de unos valores y unas apariencias"[4].

Es posible que se pueda hacer una lectura algo distinta a la novela original, pues –como afirmó el crítico Jorge Collar– en el film de Scorsese "se fuerza un poco la nota feminista cuando se abordan temas como el divorcio o la emancipación de la mujer". Sin embargo, la condesa sabrá sacrificarse para salvar el matrimonio de Archer, despedir la pasión romántica del sufriente protago-

---

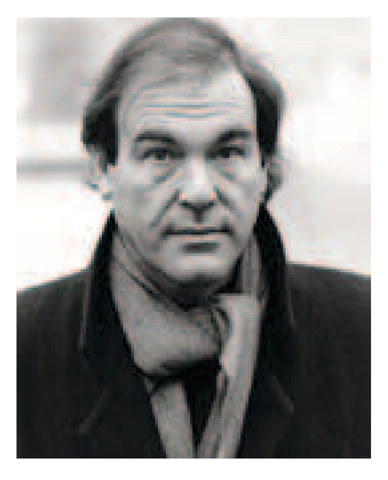
4 Cfr. *Cine 94*, Madrid, Palabra, 1995, pp. 77-78.

nista y no defraudar a su querida prima, ahora en estado. De ahí que, en el epílogo de esta significativa *Age of Innocence*, pasados los años y ya en el París de principios del siglo XX, el entonces maduro Newland sepa renunciar a ella a pesar de su viudez. El destino de esa gran pasión –parece decir– no era vivirla, sino más bien sufrirla.

30
Oliver Stone. JFK. *Falling Down*

El "contestatario" Oliver Stone es otro de los más prestigiosos directores de la nueva Meca del Cine. Con este cineasta y una de sus películas paradigmáticas, así como con el film de Joel Schumacher, *Un día de furia* (*Falling Down*, 1993), cerramos esta panorámica histórica del moderno cine norteamericano.

OLIVER STONE



Oliver Stone

Destaca por ser una de las figuras más controvertidas del nuevo cine americano. Nacido en Nueva York (1946), hijo de un

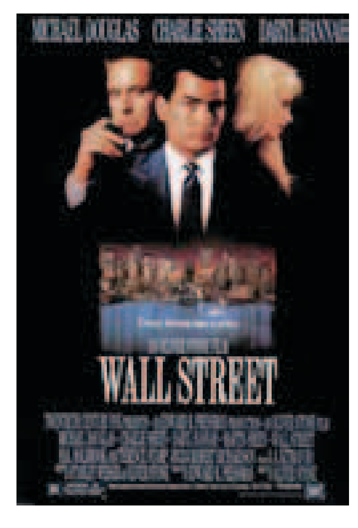
agente de cambio y bolsa (*dealer* de Wall Street), estudió en la Universidad de Yale, pero abandonó sus estudios por dos veces y se hizo marino mercante. Establecido en México, donde pretendió ser escritor, se inició en el cine como guionista de películas de éxito: *El expreso de medianoche*, *Conan el bárbaro*, *Scarface* y *Manhattan Sur*. Su dedicación como director data de 1974, cuando debutó con *Seizure*.

Tras un apasionado testimonio sobre la tragedia centroamericana (*Salvador*, 1985), triunfaría con *Platoon* (1986), que narra su experiencia personal en la guerra de Vietnam. Pese a las dos medallas que le concedieron, declaró: "Fui a Vietnam de derechas y volví de izquierdas". Rodada prácticamente en la jungla filipina, relata la odisea de un joven yanqui (el propio Stone) que, por idealismo y para huir de la monotonía, se enrola como voluntario en un conflicto que le descubriría aspectos inesperados de la conducta humana y la bajeza moral de los contendientes. El horror y la violencia presiden *Platoon*, perfectamente concebida en imágenes, lo que provocaría el malestar anímico del espectador, al tiempo que obtuvo cuatro Oscar de Hollywood. Cuando recogió el galardón, manifestó: "Creo que este premio es para el veterano del Vietnam y que, por primera vez, entendéis de verdad lo que pasó allí".

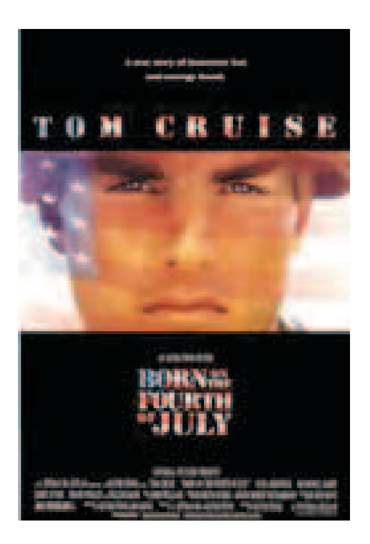


Platoon

Las siguientes películas también fueron denunciatorias: *Wall Street* (1987, que tendría una segunda parte el año 2010) acerca de la tragedia cotidiana de un *dealer* (que parece tener reminiscencias biográficas), con la que su principal intérprete, Michael Douglas, ganó el Oscar; y *Talk Radio* (1988), sobre el drama de un locutor judío asesinato por los neonazis en USA. Más tarde volvería con el tema del Vietnam, en la biografía de otro ex combatiente, Ron Kovic (encarnado por el asimismo “oscarizado” Tom Cruise) y a modo de doble catarsis personal. En *Nacido el 4 de julio* (1989), incide en un cine panfletario y de reportaje televisivo, con movimientos en cámara lenta y abusos de teleobjetivo. Pero con este film no sólo logró captar al público, sino a los miembros de la Academia de Hollywood, que le volvieron a galardonar con dos Oscar.



Wall Street



Nacido el 4 de julio

Después de fracasar con *The Doors* (1990), biografía del cantante Jim Morrison, Oliver Stone volvería a sorprender con otro film denunciatorio: *JFK* (1991), una impresionante visión del asesinato de Kennedy. Basada en el célebre Informe Garrison (Kevin Costner incorpora al famoso fiscal), provocó una enorme polémica en Estados Unidos, pues la Administración norteamericana llegó a plantearse la reapertura del caso. En este sentido, también manifestaría su realizador: "En Vietnam me di cuenta de hasta qué punto la corrupción y las mentiras imperaban en el Gobierno de Estados Unidos, hasta qué punto la gente estaba engañada. No me extraña que la película sea atacada, desacreditada, que sus errores se magnifiquen. Pero va a quedar ahí, como testimonio, y a la generación actual, y a otras futuras, les va a hacer preguntarse cosas y les va a servir de referencia". A caballo entre la evocación histórica y la reconstitución documental, este joven creador, que domina el montaje de las imágenes, demostraría con su *JFK* que sabe hacer cine de veras.

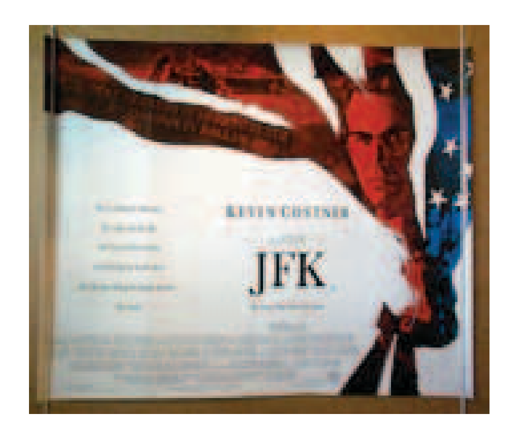
La crudeza expositiva de Oliver Stone incide en la violencia y en un erotismo descarnado (*Asesinos natos*), que le resta gusto y rigor artístico a los relatos. Y su estilo directo y apasionado –influido por el auge del *cinéma-vérité*–, crítico y contundente a la vez, resulta lúcido en ocasiones y exagerado otras. En la última década del siglo XX, inició sus tareas como productor (*South Central*, sobre las luchas de bandas de color en Los Ángeles; *El Club de la Buena Estrella*, acerca de la comunidad chino-norteamericana) y realizaría la tercera película en torno a la guerra del Vietnam: *Heaven and Earth* (1993), basado en dos libros autobiográficos de una mujer vietnamita, temática que le tiene traumatizado como autor.



El cielo y la tierra

En el nuevo milenio, parece haber evolucionado ideológicamente (*Alexander*, *World Trade Center*) hacia una defensa de cierta política oficial norteamericana.

JFK



JFK

Título español: *J.F.K.: Caso* abierto. Producción: Ixtlan Corporation & A. Kitman Ho, para Warner Bros. (USA, 1991). Director: Oliver Stone. Argumento: Basado en los libros *On the Trial of the Assassins*, de Jim Garrison, y *Crossfire: The Plot to Killed Kennedy*, de Jim Marrs. Guión: Oliver Stone y Zachary Sklar. Fotografía: Robert Richardson. Música: John Williams. Montaje: Joe Hutshing y Pietro Scalia. Intérpretes: Kevin Costner (Jim Garrison), Tommy Lee Jones (Clay Shaw), Laurie Metcalf (Susie Cox), Gary Oldman (Lee Harvey Oswald), Jay O. Sanders (Lou Ivon), Sissy Spacek (Liz Garrison), Jose Pesci (David Ferrie), Bryan Doley-Murray (Jack Ruby), Jim Garrison (Juez Earl Warren). Color/Blanco y negro -189 min.

Impresionante puesta en imágenes del Informe Garrison (basado en su libro *Tras la pista de los asesinos*) y de otros textos conocidos, acerca de una posible confabulación gubernamental para asesinar al presidente John Fitzgerald Kennedy, en la cual estarían implicados la Mafia, el FBI y la CIA, junto a exiliados anticastristas y algunos militares.

A tal fin, se combinan los noticiarios de la época con documentales reconstruidos y una historia de ficción. "A Kennedy le mataron varios miembros del Gobierno de Estados Unidos –manifestaría su discutido realizador–, por oponerse a la Guerra Fría y por negarse a enviar tropas de combate a Vietnam".

Magistral y contundente película del "oscarizado" Oliver Stone (*Platoon* y *Nacido el 4 de julio*, ambas sobre la guerra de Vietnam; después cerraría su trilogía con *El cielo y la tierra*), que intenta demostrar en contra del Informe Warren la validez de la tesis sostenida –y rechazada por la justicia USA– por el fiscal de Nueva Orleans Jim Garrison, que interpreta espléndidamente el galán y también realizador Kevin Costner. "No digo –continuó Stone–, que fuera exactamente esto lo que sucedió, ni que fuese éste o aquel otro... He tomado, como pienso que haría todo buen detective, las claves tal como se han presentado, las he puesto en un mosaico y he llegado a ciertas conclusiones propias. Pero las presento como simples especulaciones, no como una conclusión definitiva".

La evocación de una época conflictiva, así como la recreación de ambientes –a veces demasiado sórdidos– y tipos, son notables. Ahí, junto al montaje dinámico y tremendamente analítico y la banda musical del famoso John Williams, reside parte del éxito de este film, acaparador de ocho nominaciones a los Oscar de Hollywood. En la película, colaborarían como intérpretes –por solidaridad con Kennedy– actores tan célebres Jack Lemmon, Walter Matthau y Donald Sutherland.

Dedicada a la juventud, *JFK* posee un poder de persuasión, no tanto por la credibilidad de la tesis que defiende –en Es-

tados Unidos hubo una gran polémica con motivo del estreno del film, y un 59% creía en su veracidad–, como por la enorme fuerza de las imágenes. Ficción o verdad histórica, lo cierto es que Stone pone sobre el tapete un tema oficialmente enterrado, que se cargó a las espaldas de Lee Harvey Oswald. Aun así, el magnicidio del 22 de noviembre de 1963 se evoca de forma demasiado inapelable. Y para ello, Oliver Stone no evita ni la demagogia –sobre todo en el discurso final del protagonista, que logra emocionar al espectador, y en la lapidaria frase del llorado presidente de la "Nueva Frontera": "No preguntes a tu país qué puede hacer por ti; pregúntate qué puedes hacer tú por tu país"– ni cierto maniqueismo fácil, que alcanza alguna concesión en torno a homosexuales –sala de fiestas incluida– e imágenes de la autopsia de Kennedy que resultan un tanto desagradables.

Con todo, el realizador ha utilizado al fiscal Jim Garrison como paradigma de "al menos doce investigadores independientes, un poco al estilo de los personajes de Frank Capra. Garrison –dijo también Stone– funciona como una metáfora..., pues llegó a convencer al jurado que fueron más de tres los disparos efectuados, y probó que Oswald no era un loco comunista sino que tenía contactos y que era en realidad un agente doble".

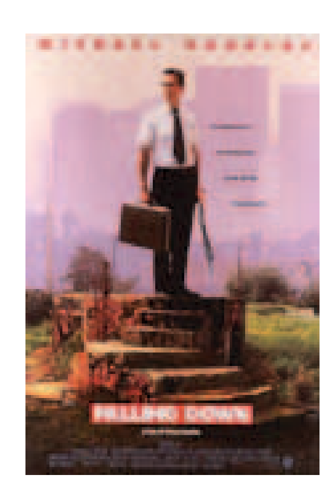
En definitiva, *J.F.K.: Caso abierto* es un film político-denunciatorio que no sólo ha dado mucho que hablar, sino que el Gobierno norteamericano tuvo que abrir de nuevo el caso –oficialmente cerrado hasta el año 2029–. No obstante, la Academia de Hollywood sólo de concedió dos Oscar –a los Mejores montaje y fotografía–, a pesar de que es un título clave en el cine norteamericano de los noventa. Después, Oliver Stone insistiría con *Nixon*

(1995), otra crónica análoga de un período, y más recientemente con George W. Bush (*W*, 2008).



Nixon

FALLING DOWN



Título español: *Un día de furia*. Producción: Regency Enterprises-Alcor Films, para Warner Bros. (USA, 1993). Productor: Arnold Kopelson. Director: Joel Schumacher. Guión: Ebbe Roe Smith. Fotografía: Andrzejtkowiak Bar. Música: James Newton Howard. Decorados: Barbara Ling. Montaje: Paul Hirsch. Intérprertes: Micghael Douglas (D-Fens), Robert Duvall (Prendergast), Barbara Hershey (Beth), Rachel Ticotin (Sandra), Twesday Welt (Sra. Prendergast). Color - 112 min.

D-Fens, un ex funcionario del Departamento de Defensa –que se encuentra en una grave crisis emocional–, da un “salto hacia adelante” debido a una serie de avatares violentos, y se transforma –en contra de su propia voluntad– en un peligroso psicópata, lo cual incluso le conduce a matar. Al mismo tiempo, un experimentado inspector de policía de Los Ángeles –que se jubila precisamente el “día de autos”– se siente implicado a resolver ese triste y dramático caso.

Se trata de una polémica e impresionante película del diseñador de vestuario, productor y guionista Joel Schumacher (Nueva York, 1939), un cineasta que debutó como realizador con *El increíble hombre menguante* (1981) y después se especializó en *thrillers* como *Línea mortal* (1990) y *El cliente* (1994), para dirigir seguidamente las dos secuelas de *Batman*.

Un día de furia es film original, que posee un buen ritmo narrativo y está rodado con brillantez en escenarios naturales de Los Ángeles. El realismo que imprime al relato, debido también a la espléndida interpretación del célebre hijo de Kirk Douglas y del veterano Robert Duvall, hace que esta obra tenga no sólo garra crítica, sino que esté muy por encima de la media del cine comercial norteamericano. El estudio de mentalidades que ofrece el film, así como el retrato de las minorías y los *ghettos* de las grandes ciudades estadounidenses, resulta verdaderamente convincente, sobre todo para el espectador occidental que haya paseado por las calles de esos suburbios.

Aunque *Falling Down* (“Caida libre” es su título original) contiene fuertes dosis de violencia, no cae en la gratuitidad y que-

da clara la condena de la acción del protagonista; a la vez que se expone su figura con humanidad y comprensión, pues cualquier persona bajo el *stress* de la vida moderna puede cometer actos similares. Asimismo, está bien tratado el tema íntimo y familiar, con toques sentimentales bastante agudos, pero no exento de un lenguaje duro.

Con todo, veamos lo que dice el propio realizador sobre la polémica que desataría su película en Estados Unidos: "Lo que pasa es que ha tocado la fibra sensible de la sociedad norteamericana. Es una especie de espejo donde se refleja nuestra hipocresía y nuestros propios prejuicios. Por eso creo que este film afecta tanto, y de maneras tan diferentes, a la gente. Hace florecer, en mi opinión, las pequeñas miserias que todos tenemos contra lo diferente. De hecho, las sucesivas armas que D-Fens utiliza –de sus manos desnudas pasa a un *bazooka*– son una metáfora, otra más, de que la violencia engendra violencia (...). No hay que olvidar que todos, absolutamente todos, salen malparados en *Un día de furia*, y nadie más que el blanco anglosajón y protestante (WASP) de clase media que interpreta Michael Douglas".

Ciertamente, *Falling Down* es una metáfora de nuestro tiempo, una pesadilla cotidiana, que no sólo hace una radiografía de un psicópata –con algunas gotas de cinismo, a nivel social, por parte de los autores, si bien saben evitar el maniqueismo–, sino que pone en tela de juicio al actual *American Way of Life*. Y eso provoca la reflexión crítica del espectador que, sin duda, no queda indiferente ante tal problemática social. Un *thriller* honesto y testimonial, que cierra con letras de oro nuestra *Historia crítica del cine norteamericano*.

BIBLIOGRAFÍA

ALSINA THEVENET, H.; COMA, J.; GUARNER, J. L.: *Historia del cine americano*, Barcelona, Laertes, 1993, 3 vols.

ARVIDSON GRIFFITH, L.: *When the Movies Were Young*, New York, E. P. Dutton, 1965.

ARTIS, P.: *Histoire du cinéma américain*, Paris, C. Halluin, 1947.

AUGROS, J.: *El dinero de Hollywood. Financiación, producción, distribución y nuevos mercados*, Barcelona, Paidós, 2000.

BALIO, T.: *The American Film Industry*, Wisconsin, University of Wisconsin Press, 1976.

BELLOUR, R.: *Le cinéma américain. Analyses de films*, Paris, Flammarion, 1981.

BESKIND, P.: *Moteros tranquilos, toros salvajes. La generación que cambió Hollywood*, Barcelona, Anagrama, 2004.

BLACK, G. D. : *Hollywood censurado*, Madrid, Akal, 2012 (2ª ed.).

BORDWELL, D.; STAIGER, J.; THOMPSON, K.: *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Barcelona, Paidós, 1997 (ed. original: *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*, London, Routledge, 1985).

BOURGET, J. L.: *Le cinéma américain, 1895-1980*, Paris, PUF, 1983.

BROWNE, N. (ed.): *Refiguring American Film Genres: Theory and History*, Berkeley, University of California Press, 1998.

BROWNLOW, K.: *The Parade's Gone By...*, Berkeley, University of California Press, 1975.

BRUNETTA, J. P. (dir.): *Historia mundial del cine, I: Estados Unidos*, Madrid, Akal, 2011-2012, 2 vols.

CAPARRÓS LERA, J. M.: *Breve historia del cine americano*, Barcelona, Littera, 2002.

CENDRARS, B.: *Hollywood, la Meca del Cine*, Barcelona, Parsifal, 1989.

CURRAN, D.: *Guide to American Cinema, 1965-1995*, Westport, Greenwood Press, 1998.

DAVIS, Ph.; NEVE, B. (eds.): *Cinema, Politics and Society in America*, Manchester, Manchester University Press, 1981.

DAVIS, R. L.: *The Glamour Factory. Los grandes estudios de Hollywood*, Barcelona, Casiopea, 2001.

DYER, R.: *Las estrellas cinematográficas. Historia, ideología, estética*, Barcelona, Paidós, 2001.

EVERSON, W.: *American Silent Film*, New York, Oxford University Press, 1978.

FINLER, J. W.: *Historia de Hollywood*, Barcelona, Robinbook, 2006 (ed. original: *The Hollywood Story*, London, Octopus, 1988).

FORD, Ch.: *Hollywood Story*, Paris, Jeune Parque, 1968.

GOMERY, D.: *Hollywood: el sistema de estudios*, Madrid, Verdoux, 1991 (ed. original: *The Hollywood Studio System*, New York, Macmillan, 1986).

HIGHAM, Ch.: *The Art of American Film*, New York, Anchor Books, 1974.

HILLIER, J.: *The New Hollywood*, London, Studio Vista. 1993.

JACOBS, L.: *La azarosa historia del cine americano*, Barcelona, Lumen, 1971-72, 2 vols. (ed. original: *The Rise of the American Film: A Critical History*, New York, Teachers College Press, 1968).

JOWETT, G.: *Film: The Democratic Art*, Boston, Little, Brown and Co., 1976.

KINDEM, G.: *The American Movie Industry: The Business of Motion Pictures*, Carbondale, University Southern of Illinois, 1982.

KING, G.: *Spectacular Narratives: Hollywood in the Age of the Blockbuster*, London-New York, I. B. Tauris & Co. Ltd., 2001.

KOSZARSKI, R.: *Hollywood Directors, I: 1914-1940. II: 1941-1970*, New York, Oxford University Press, 1976-77.

LABORDA, L.: *La historia en el cine norteamericano. La ficción cinematográfica como (re)creación e interpretación del pasado*, Lleida, Milenio, 2010.

LASTRA, J.: *Sound Technology and the American Cinema: Perception, Representation, Modernity*, New York, Columbia University Press, 2000.

LEV, P.: *American Films of the 70s: Conflicting Visions*, Austin, University of Texas Press, 2000.

LEVY, E.: *Cinema of Outsiders. The Rise of American Independent Film*, New York, New York University Press, 1999.

LINDSAY, V.: *The Art of Moving Picture*, New York, Macmillan, 1915.

MADSEN, A.: *The New Hollywood*, New York, Crowell, 1975.

MASSEY, A.: *Hollywood Beyond the Screen: Design and Material Culture*, Oxford, Berg, 2000.

MAST, G.: *The Movies in Our Midst. Documents in the Cultural History of Film in America*, Chicago, Chicago University Press, 1982.

MEDVED, M.: *Hollywood vs. America*, New York, Harper-Collins Publishers, 1992.

MINTZ, S.; ROBERTS, S. (eds.) *Hollywood's America: United States History through its Films*, New York: St. James, 1993.

MONACO, J.: *American Film Now: The People, the Power, the Money, the Movies*, New York, Oxford University Press, 1979.

MUSSER, Ch.; BOWSER, E.; KOSZARSKI, R.: *History of the American Cinema*, New York, Scribner's Sons, 1990, 3 vols.

NACACHE, J.: *El cine de Hollywood*, Madrid, Acento, 1997.

NEALE, S.; SMITH, M. (eds.): *Contemporary Hollywood Cinema*, London-New York, Routledge, 1998.

NIGRA, F.: *Hollywood y la historia de los Estados Unidos. La fórmula estadounidense para contar el pasado*, Buenos Aires, Imago Mundo, 2012.

O'CONNOR, J.; JACKSON, M. (eds.): *American History/American Film. Interpreting the Hollywood Image*, New York, Frederick Ungar, 1988.

O'LEARY, L.: *The Silent Film*, London, Studio Vista, 1965.

PARISH, J. R.; PITTS, M. R.: *Film Directors: A Guide to Their American Films*, Metuchen, Scarecrow Press, 1974.

PRATT, G.: *Spellbound in Darkness*, Rochester, University of Rochester, 1966.

RAMSAYE, T.: *A Million and One Nights. A History of the Motion Picture*, New York, Cass-Simon & Schuster, 1964.

REED, J. W.: *American Scenarios: the Uses of Film Genre*, Hanover, Wesleyan University Press, 1989.

RIAMBAU, E.: *Hollywood en la era digital. De "Jurassic Park" a "Avatar"*, Madrid, Cátedra, 2011.

ROBB, D. L.: *Operación Hollywood. La censura del Pentágono*, Barcelona, Océano, 2006.

RODRÍGUEZ, E.; TEJERO, J. (coords.): *Diccionario de películas del cine norteamericano. Antología crítica*, Madrid, T&B, 2002.

ROFFMAN, P.; PURDY, J.: *The Hollywood Social Problem Film. Madness, Despair and Politics from Depression to the Fifties*, Bloomington, Indiana University Press, 1981.

ROLLINS, P. C. (ed.): *Hollywood: el cine como fuente histórica. La cinematografía en el contexto social, político y cultural*, Buenos Aires, Fraterna, 1987.

RYAN, M.; KELLNER, D.: *Camera Politica. The Politics & Ideology of Contemporary Hollywood Film*, Bloomington, Indiana University Press, 1988.

SAADA, N. (comp.): *El cine americano actual*, Madrid, JC Clementine, 1997.

SARRIS, A.: *El cine norteamericano. Directores y direcciones: 1929-1968*, México, Diana, 1970.

SKLAR, R.: *Movie-Made in America*, New York, Random House, 1975.

STAPLES, D. E. (ed.): *Antología del cine norteamericano*, Buenos Aires, Marymar, 1976.

TAVERNIER, B.; COURSODON, J.-P. *50 años de cine norteamericano*, Madrid, Akal, 2010, 2 vols. (2ª ed.).

TOPLIN, R. B.: *Reel History. In Defense of Hollywood*, Kansas City, University Press of Kansas, 2002.

TORRES, A. M.: *El cine norteamericano en 130 películas*, Madrid, Alianza, 2000 (2ª ed.).

WASKO, J.: *Movies and Memory. Financing the American Film Industry*, Norwood, Ablex Publishing Co., 1982.

WENDEN, D. J.: *The Birth of the Movies*, London, MacDonald, 1974.

WHISSEN, Th.: *Guide to American Cinema, 1930-1965*, Westport, Greenwood Press, 1998.



JOSEP MARIA CAPARRÓS LERA

Historiador del cine

Barcelona 1943

Doctor en Filosofía y Letras (1980) y professor de la Universidad de Barcelona desde 1982, actualmente es Catedrático de Historia Contemporánea y Cine. Antiguo crítico cinematográfico –fue Jurado en los Festivales de San Sebastián, Sitges y La Habana– y autor de más de 40 libros especializados, ha dirigido 15 tesis doctorales y promovido una escuela de historiadores del cine a través del Centre d'Investigacions Film-Història que dirige en la misma UB.

Director científico del Congreso Internacional sobre Guerra, Cine y Sociedad, organizado por el Departamento de Historia Contemporánea (1992), becado por el Gobierno norteamericano y la Unión Europea, impartió cursos y conferencias sobre cine español en Estados Unidos y Gran Bretaña. En 2007, el Círculo de Escritores Cinematográficos (CEC, Madrid) le otorgó la Medalla a la Mejor labor literaria y periodística por toda su trayectoria profesional. Antiguo vicepresidente de la International Association for Media and History (IAMHIST, Oxford), en 2012 fue convocado por la revista inglesa *Sight & Sound* para seleccionar las 10 Mejores películas

de todos los tiempos. Miembro de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España y de la Acadèmia del Cinema Català, es co-fundador de la Asociación Española de Historiadores Cinematográficos y de la Associació Catalana de Crítics i Escriptors Cinematogràfics.

En el curso 2010-2011, fue comisario de dos exposiciones: "Cinema en temps de guerra, exili i repressió, 1936-1975" (Memorial Democràtic) y "La mirada del samurái: los dibujos de Akira Kurosawa" (Alhóndiga Bilbao, Museo ABC), esta última como director del Año Kurosawa en España, organizado desde la propia UB.

OSCAR DE HOLLYWOOD (1928-2000)*

Años	Mejor película	Mejor director	Mejor actor	Mejor actriz
1928	Sunrise (*Amanecer*)	Frank Borzage	Emil Jannings	Janet Gaynor
	Wings (*Alas*)	Lewis Milestone		
1929	*Broadway Melody* (*La melodía de Broadway*)	Frank Lloyd	Warner Baxter	Mary Pickford
1930	*All Quiet in the Western Front* (*Sin novedad en el frente*)	Lewis Milestone	George Arliss	Norma Shearer
1931	*Cimarron* (*Cimarrón*)	Norman Taurog	Lionel Barrymore	Mary Dressler
1932	*Grand Hotel (Gran Hotel)*	Frank Borzage	Wallace Beery y Fredric March	Helen Hayes
1933	*Cavalcade* (*Cabalgata*)	Frank Lloyd	Charles Laughton	Katharine Hepburn
1934	*It Happenet One Night* (*Sucedió una noche*)	Frank Capra	Clark Gable	Claudette Colbert
1935	*Mutiny on the Bounty* (*Rebelión a bordo*)	John Ford	Victor McLaglen	Bette Davis
1936	*The Great Ziegfield* (*El gran Ziegfield*)	Frank Capra	Paul Muni	Loise Rainer
1937	*The Life of Emile Zola* (*La vida de Emilio Zola*)	Leo McCarey	Spencer Tracy	Loise Rainer
1938	*You can't Take it with You* (*Vive como quieras*)	Frank Capra	Spencer Tracy	Bette Davis
1939	*Gone With the Wind* (*Lo que el viento se llevó*)	Victor Fleming	Robert Donat	Vivien Leigh
1940	*Rebecca (Rebeca)*	John Ford	James Stewart	Ginger Rogers
1941	*How Green Was My Valley* (*¡Qué verde era mi valle!*)	John Ford	Gary Cooper	Joan Fontaine
1942	*Mrs. Miniver* (*La señora Miniver*)	William Wyler	James Cagney	Greer Garson

Años	Mejor película	Mejor director	Mejor actor	Mejor actriz
1943	*Casablanca*	Michael Curtiz	Paul Lukas	Jennifer Jones
1944	*Going the Way* (*Siguiendo mi camino*)	Leo McCarey	Bing Crosby	Ingrid Bergman
1945	*The Lost Weekend* (*Días sin huella*)	Billy Wilder	Ray Milland	Joan Crawford
1946	*The Best Years of Our Lives* (*Los mejores años de nuestra vida*)	William Wyler	Fredric March	Olivia de Havilland
1947	*Gentleman's Agreemen* (*La barrera invisible*)*t*	Elia Kazan	Ronald Colman	Loretta Young
1948	*Hamlet*	John Huston	Laurence Olivier	Jane Wyman
1949	*All the King's Men* (*El político*)	Joseph L. Mankiewicz	Broderick Crawford	Olivia de Havilland
1950	*All About Eve* (*Eva al desnudo*)	Joseph L. Mankiewicz	José Ferrer	Judy Holliday
1951	*An American in Paris* (*Un americano en París*)	George Stevens	Humphrey Bogart	Vivien Leigh
1952	*The Greatest Show in Earth* (*El mayor espectáculo del mundo*)	John Ford	Gary Cooper	Shirley Booth
1953	*From Here to Eternity* (*De aquí a la eternidad*)	Fred Zinnemann	William Holden	Audrey Hepburn
1954	*On the Waterfront* (*La ley del silencio*)	Elia Kazan	Marlon Brando	Grace Kelly
1955	*Marty*	Delbert Mann	Ernest Borgnine	Anna Magnani
1956	*Arround the World in 80 Days* (*La vuelta al mundo en ochenta días*)	George Stevens	Yul Brynner	Ingrid Bergman
1957	*The Bridge on the River Kwai* (*El puente sobre el río Kwai*)	David Lean	Alec Guinness	Joanne Woodward
1958	*Gigi*	Vincent Minnelli	David Niven	Susan Hayward
1959	*Ben-Hur*	William Wyler	Charlton Heston	Sigmone Signoret
1960	*The Apartment* (*El apartamento*)	Billy Wilder	Burt Lancaster	Elizabeth Taylor

Años	Mejor película	Mejor director	Mejor actor	Mejor actriz
1961	*West Side Story*	Robert Wise	Maximiliam Shell	Sophia Loren y Jerome Robbins
1962	*Lawrence of Arabia* (*Lawrence de Arabia*)	David Lean	Gregory Peck	Anne Bancroft
1963	*Tom Jones*	Tony Richardson	Sidney Poitier	Patricia Neal
1964	*My Fair Lady*	George Cukor	Rex Harrison	Julie Andrews
1965	*The Sound of Music* (*Sonrisas y lágrimas*)	Robert Wise	Lee Marvin	Julie Andrews
1966	*A Man for All Seasons* (*Un hombre para la eternidad*)	Fred Zinnemann	Paul Scofield	Elizabeth Taylor
1967	*In the Heat of the Night* (*En el calor de la noche*)	Mike Nichols	Rod Steiger	Katharine Hepburn
1968	*Oliver*	Carol Reed	Cliff Robertson	Katharine Hepburn y Barbra Streisand
1969	*Midnight Cowboy* (*Cowboy de medianoche*)	John Schlesinger	John Wayne	Maggie Smith
1970	*Patton*	Franklin J. Schaffner	George C. Scott	Glenda Jackson
1971	*The French Connection*	William Friedkin	Gene Hackman	Jane Fonda
1972	*The Godfather* (*El Padrino*)	Bob Fosse	Marlon Brando	Liza Minnelli
1973	*The Sting* (*El golpe*)	George Roy Hill	Jack Lemmon	Glenda Jackson
1974	*The Godfather. Part II* (*El Padrino II*)	Francis Coppola	Art Cartney	Ellen Burstyn
1975	*One Flew Over the Cuckoo's Nest* (*Alguien voló sobre el nido del cuco*)	Milos Forman	Jack Nicholson	Louise Fletcher
1976	*Rocky*	John C. Avidsen	Peter Finch	Faye Dunaway

Años	Mejor película	Mejor director	Mejor actor	Mejor actriz
1977	*Annie Hall*	Woody Allen	Richard Dreyfuss	Diane Keaton
1978	*The Deer Hunter* (*El cazador*)	Michael Cimino	Jon Voight	Jane Fonda
1979	*Kramer vs. Kramer* (*Kramer contra Kramer*)	Robert Benton	Dustin Hoffman	Sally Field
1980	*Ordinary People* (*Gente corriente*)	Robert Redford	Robert de Niro	Sissy Spacek
1981	*Chariots of Fire* (*Carros de fuego*)	Warren Beatty	Henry Fonda	Katharine Hepburn
1982	*Gandhi*	Richard Attenborough	Ben Kingley	Meryl Streep
1983	*Terms of Endearment* (*La fuerza del cariño*)	James L. Brooks	Robert Duvall	Shirley MacLaine
1984	*Amadeus*	Milos Forman	F. Murray Abraham	Sally Field
1985	*Out of Africa* (*Memorias de África*)	Sydney Pollack	William Hurt	Geraldine Page
1986	*Platoon*	Oliver Stone	Paul Newman	Marlee Matlin
1987	*The Last Emperor* (*El ultimo emperador*)	Bernardo Bertolucci	Michael Douglas	Cher
1988	*Rain Man*	Barry Levinson	Dustin Hoffman	Jodie Foster
1989	*Driving Miss Daisy* (*Paseando a Miss Daisy*)	Oliver Stone	Daniel Day-Lewis	Jessica Tandy
1990	*Dances with Wolves* (*Bailando con lobos*)	Kevin Costner	Jeremy Irons	Kathy Bates
1991	*The Silence of the Lambs* (*El silencio de los corderos*)	Jonathan Demme	Anthony Hopkins	Jodie Foster
1992	*Unforgiven* (*Sin perdón*)	Clint Eastwood	Al Pacino	Emma Thompson
1993	*Schindler's List* (*La lista de Schindler*)	Steven Spielberg	Tom Hanks	Holly Hunter
1994	*Forrest Gump*	Robert Zemeckis	Tom Hanks	Jessica Lange

Años	Mejor película	Mejor director	Mejor actor	Mejor actriz
1995	*Braveheart*	Mel Gibson	Nicholas Cage	Susan Sarandon
1996	*The English Patient* (*El paciente inglés*)	Anthony Minghella	Geoffrey Rush	Frances McDormand
1997	*Titanic*	James Cameron	Jack Nicholson	Helen Hunt
1998	*Shakespeare in Love* (*Shakespeare enamorado*)	Steven Spielberg	Roberto Begnini	Gwyneth Paltrow
1999	*American Beauty*	Sam Mendes	Kevin Spacey	Hilary Swank
2000	*Gladiator*	Steven Soderbergh	Russell Crowe	Julia Roberts

(*) La lista está cerrada en el siglo XX, porque el nuevo milenio no ha sido objeto de este libro. Nuestra panorámica histórica concluye en la década de los noventa.

INTRODUCTION

Although originating in Europe, the United States of America is the country most responsible for the worldwide development of film, especially by way of Hollywood, to which it owes much of its enormous social influence.

Hence, we present a history of American cinema, describing its birth and evolution in two conceptual studies: starting with the so-called Classic Period, from its birth to the Golden Age of the Mecca of the Movies; followed by what is known as Modern Cinema: from the "lost American generation" to the end of the 20th century.

This modest work is a summary of the classes and sessions presented to such acclaim in 2012 and 2013 at the Institut d'Estudis Nordamericans (IEN) in Barcelona, following more or less the same order of the original sessions. The attendees of those classes will now have the benefit of the original texts which served as the basis of those 30 lectures, and the subsequent showing of the respective films.

Accordingly, *A Critical History of American Cinema* includes not only a historical panorama of the presented themes, but also a biographical sketch of the directors and the critical reviews of the presented films.

From these pages I would like to express my gratitude to Carles Domingo and Guillem Iglesias for their support and confidence. I would also like to thank Professor of American History Susanna Tavera -the true originator of the collaboration between the University of Barcelona and the IEN- who honors me with her excellent prologue, for her encouragement.

Josep Maria Caparrós Lera

Professor of Contemporary Cinematic History
Universitat de Barcelona
May 2013.

I. CLASSIC CINEMA

Chapter 1

THE ORIGINS OF THE SEVENTH ART

The Seventh Art – far from being referred to as such in the early days (it was Ricciotto Canudo who first coined the phrase in his *Manifesto of the Seven Arts* and *The Esthetics of the Seventh Art*, Paris, 1911)– emerged practically at the same time as Humanity itself. Although historically born at the end of the 19th century, at the peak of the second wave of major inventions, there is evidence that Upper Paleolithic man was the actual originator of cinematography. His cave paintings were the first displays of images of movement: he gave birth to the idea of images depicting action.

Although one can get a sense of the art of filmmaking in the Prehistoric Age[1], and one can credit Plato as another precursor – with his famous Allegory of the Cave, as narrated in book VII of *The Republic*–, the scientific basis for cinematography lies in the properties of the stroboscope, in other words, the persistency of images on the retina: when the eye observes a bright image, it preserves it for up to a tenth of a second after it has disappeared. This phenomenon was first observed and recorded in Antiquity (Lucrecio developed the theory in book IV of *De Rerum Natura*).

Various instruments to convert static images to dynamic ones were invented through the ages. To mention only the "magic" movement-reproducing device invented by Ptolemy and Euclid in the second century[2], after whom came the Romanesque artists –following a tradition started with the Egyptian paintings of the Ancient World– offering impressive frescos illustrating story line development. Later, the *Senense School* appeared, combining much of this, and the great Giotto and his paintings of Assisi that already depicted various scenes-within-

1 See C. W. Ceram, *Arqueología del cine*, Barcelona, Destino, 1965.

2 Compare: Pierre Leprohon, the summary table of the invention of cinema, *Historia del Cine*, Madrid, Rialp, 1968.

scenes, implying movement. When it comes to scenographic concepts, this artist is considered one of the precursors of narrative filmmaking. Later, however, in the advent of the art of engraving, one imprint would depict but one scene (be it in copper, a drawing or a print), works in which entire teams of artesans and amanuenses would participate.

Still, the most important technological-artistic contribution was made in 1654 by the scholar Atanasius Kircher, a German Jesuit who invented the "magic lantern", a precursory device to the slide projector. Scientists, therefore, and not visual artists, laid the groundwork for the future invention of the film projector[3]. The work of the abbot Nollet, for example, with his "Lessons in Experimental Physics," (1771), was fundamental in the development of this invention, as was that of the Belgian Joseph Plateau with his device described in *Correspondence on Mathematics and Physics at the Brussels Observatory* (1833).

Nevertheless, the exact moment technology made the invention of cinema possible was with the birth of photography, with the synthesis of complex scientific/mechanical processes by Niepce and Daguerre during the second half of the nineteenth century. But a sense of urgency was needed in order for photography to develop into film-making (the conversion of static images into dynamic ones). The Frenchman Daguerre used 20 minute exposure; meanwhile, in 1870, his colleague Niepce introduced instantaneous printing, which, in the 1880's, was considered extremely fast. Years later, George Eastman's photographic film would form the basis for the new medium of expression; to which Dr. Jaume Ferran i Clúa also contributed with his bromide-gelaton emulsion (*La instantaneidad de la fotografia*, Tortosa, 1879). It is clear that the emulsion applied to celluloid film -patended by Eastman-Kodak in December of 1887-, along with its perforations, invented by Edison -that allowed film to be guided in a controlled fashion-, would be fundamental to the development of the medium known as cinematography.

In contrast, the invention of the camera-projector occurred simultaneously in various countries and there is no consensus among historians as to who was first.

From Emile Reynaud (with his "optical theatre"), to Charles Cros and his "phonograph", to Muybridge and Marey, they all laid claim to being the father of this invention. For decades this issue has been the subject of discussion among experts: some historians - among whom Georges Sadoul and Miquel Porter-Moix– are of the opinion that the invention of cinema should be attributed to all involved, to the scientific community; a result of a maturing process in the field of photography, allowing cinema to be invented simultaneously in many countries. Other, more nationalistic authors tend to attribute the invention to one of their countrymen (the Americans to Edison; the French to the Lumière brothers). What seems certain is that it wasn't an isolated process, a product of one individual genius, but a product of the scientific community; invented by one group, later to be enjoyed by a much larger group. "Cinema is mass-produced art for the masses," - Manuel Villegas López[4].

Chapter 2

EDISON AND THE OTHER INVENTORS

There were no less than 32 known patents, although only those of Edison and the Lumière brothers were consolidated. Perhaps the best one was that of Max Skladanowsky. Yet, despite the unflagging struggle between the American and the French, the Lumière device triumphed, rewarding those who supported it with a factory of industrial products - machines and photographic plates- and a network of already established customers with whom they could easily access world markets.

The three previously mentioned inventors stood out, however. In chronological order: Thomas Alva Edison (1847-1931), the great American physicist, inventor of numerous devices and everyday applications. Always convinced of his role as pioneer in the development of cinema, he -with the help of his associate, William K. L.

3 See VirgilioTosi, *The Cinema before Lumière*, México, UNAM, 1993.

4 Comp.: *El cine en la sociedad de masas. Arte y comunicacion*, Madrid, Alfaguara, 1966.

Dickson- proceeded to perfect the "optical phonograph" and invented the well-known "kinetoscope" (a device with a peephole to view films, familiar to county fair-goers everywhere).

It was the 14th of April, 1894, to be precise, when Edison introduced the "kinetoscope" (patented in 1891), a device with which one could view -not project- a perforated film at 48 images per second. At this time also, the first movie theater opened in New York, showing the first films made by Dickson: *Fred Ott's Sneeze* and *The Execution of Mary Stuart*, shot in Edison's studio, the famous Black Maria.

Then came upon the scene the German scholar Skladanowsky (1864-1939), who in 1892 introduced a motion picture movie camera apparatus, the "Bioscope"-perfected by his colleague, Messter-, and whose first films were presented in Berlin on November l, 1895.

And finally,- after the screen projection by Le Roy-, the brothers Louis and Auguste Lumière -considered the fathers of cinematography in most textbooks-, made their mark. In 1894 they introduced a device that, besides recording images -exposing film-, was able to project images from film. During the famous public event at the Grand Café de Paris on December 28, 1895, they not only presented their invention to society, but at the same time introduced what still remains the most widespread manner in which films are viewed: public gatherings in a darkened room. In one stroke, the Lumière brothers invented the movie business and introduced us to a past-time now strongly ingrained in our society.

The real "inventor" of this camara/projector, baptised cinématograph, was Louis Lumière (1864-1948), because his brother Auguste (1862-1954) hadn't made that much of a contribution, something he readily admitted. (They had simply agreed to always register all their inventions together.) Before their historic presentation in 1895 they had unveiled their device -and the first films shot with it-, at the Society for the Promotion of Science in Paris on 22 March of the same year. Louis Lumière, therefore, deserves the credit for having been the first to record moving images and to project those on a screen "with such brightness and consistency, and with such quality and reliability so as to assure a successful response by the public at large"[5]. During the first 20 sessions in a 120 seat theatre, the Lumière brothers pulled in much as 2.500 francs daily. The cinema, as such, had been born. It had arrived in our cities and was here to stay.

And it was this simple apparatus which was distributed worldwide -either through Lumière collaborators, purchasing the patent or copying the technology- or through manufacture -in other places-, of the "curious creative contraption."

Moreover, at that time, the theater was the most popular means of entertainment. This artistic phenomenon, as old as mankind, was based on a literary text and the "constraints" of the stage -but with very different scenarios among the different genres (from the opera to the cafe-concert to the so-called "dioramas": mechanical theaters with modular decors where shows were put on).

In the United States, for example, the most popular genre was the music hall, derived from British equivalent, with singers, jugglers and clowns. By contrast, the French preferred fantasy theater, magic. Simple amusements that somehow explained why cinema would catch on the way it did. Some years later, when the harshness of everyday life drove people to seek diversion and escape, the new medium really took hold.

THE DEVELOPMENT OF CINEMA

In early 1896, the Lumière factories in Lyon produced the first 200 film machines. Supervised by their father, Antoine, they put together teams of operators for all countries. Promio, for example, was sent to Spain. He filmed the first movies in April and in May of the same year had the cinematograph ready for presentation to the public of Madrid. Another famous operator was Felix Mesguich, who, in his New York premiere in mid-1896, was much more successful than Edison. Although the Lumière brothers didn't sell their camera/projectors in those early months of the birth of cinema, they were soon forced to establish dealerships, with whom they would have to share 50 percent of their gross income[6].

---

5 M. Bessy and J.-M. Lo Duca, *Louis Lumière, Inventor* Paris, Prisma, 1945.

6 Comp.: J. Rittaut-Hutinet, *Le cinéma des origènes. The Lumière brothers and their operators*, Lyon, Champ Vallon, 1985.

Thus, in the beginning, the cinema wasn't so much a means to make money as it was a medium to disseminate propaganda, used by documentary fimmakers. It's "the marvel of the twentieth century," they said. But soon, once a film had premiered, attendance numbers started to decline. Filmmakers, therefore, had a choice: disappear from the scene or come up with new material. It was at this point that the combination of creative energy and financial pressure caused other pioneers of the film industry to come up with the solutions needed to move forward.

The years 1898 and 1899 were critical. Consumers of the medium at the time consisted of photography buffs, kings –who would be a key to the development of the cinema– and scientists. In 1900, visitors to the Universal Exposition in Paris responded with great enthusiasm to the new cinematographic products and content: 250 Lumière machines were sold. The device benefited from its light weight and ease of use, both good selling points. Films about human migration with new landscapes and interesting sets were popular. Small creative entrepreneurs started offering "interesting voyages without leaving the comfort of your armchair:" not only to see far-away lands, but to encounter the man or woman of your dreams (fairies, mermaids, legendary figures, imaginary beings, etc.), in other words, the landscapes of the mind.

From this point on, the cinema would expand at great speed. Broadly speaking, the U.S. and Latin America were dominated by Edison, as in January 1897, after a politically leveraged legal battle, the Americans succeeded in eliminating the Lumière brand from the competitive landscape. After that, the American pioneer was to be constantly besieged by home-grown competitors –among whom Blackton and Smith, who, in 1905, were the first to successfully do a trial run with color film–, and would become caught up in a huge patent war, as a result of which the company Biograph had to pay Edison half a million dollars; and that after having first politically supported the campaign against the Lumière brothers in favor of his now-nemesis. This period, punctuated by the patent wars, lasted until 1908, when the music hall became the preferred place to watch movies, along with county fair booths and the so-called nickelodeons (so named because the price of admission was one nickel).

During these years, Mitchell Mark, a music hall promotor and fomer Edison collaborator, associated himself with two Chicago furriers, Maurice Kohn and Adolphe Zukor, who, along with other Jewish immigrants, would found the most important Hollywood film studios: the aforementioned Zukor with Paramount; Marcus Loew with Metro-Goldwyn-Mayer (MGM); William Fox with Fox-Film (later known as 20th Century Fox), and Carl Laemmle with Universal.

Meanwhile, in Europe, where the market continued to be dominated by the Lumière brand, the first big names in European cinema started to emerge: Georges Méliès and the French producers Charles Pathé and Léon Gaumont. The Pathé studio was the most prolific when it came to the expansion of the medium of the cinema: Berlín, London, Rome and Moscow..., even to the Far East, mostly under the impetus of its managing director, Ferdinand Zecca.

Thanks to the Pathé studio, French cinema dominated the world in the period prior to the First World War. In 1913, this company furnished 95 per cent of the theatres in Belgium, 60 per cent of those in Russia and 50 per cent of those in Germany with equipment and content. Even the Americans, despite their strong home-grown supply chain, continued to import French content. So, while the European continent became more and more preoccupied with the Great War, cinema was booming –the first genres having already made their appearance: westerns, historical films, comedies...–, and the movies were a welcome distraction to the masses from the grave crisis about to engulf the continent.

How far from the truth were the predictions made by Antoine Lumière to the still unknown Méliès when the latter arrived to purchase one of his sons' machines?: "This invention is not for sale, and, what's more, it would mean your ruin. As a newfangled contraption, it might capture the public's attention for a little while, but, like any fad, it will soon fade into obscurity and doesn't represent any long-term commercial value whatsoever. The fad might last six months, a year,

maybe less"[7]. We have just celebrated the contraption's first one hundred year anniversary.

Chapter 3

GRIFFITH AND THE AMERICAN PIONEERS. THE BIRTH OF A NATION

With the advent of the First World War the Americans would establish themselves as the dominant force in the world of cinema. They would consolidate a fledgling American industry -at the time, lacklustre at best-, having until then been eclipsed by the dominant French. Indeed, in 1914, French production fueled 80 per cent of the theatres worldwide. But from the beginning of the Great European War almost until the present, the U.S. would not relinquish its dominant position in the world of visual arts.

Thus, after the great patent wars iniciated by the prominent inventor Thomas A. Edison, and after the premiere of important films like *The Great Train Robbery*, 1903, by the pioneer Edwin Straton Porter, (who was clearly influenced by European content and style but whose staging and planning were just as clearly orginal), American cinema emerged from the impasse clearly wedded to the traditions of its young nation...; and the Wild West was set to make its appearance on the silver screen. The historian Pierre Leprohon best summed it up: "Ignoring all tradition, stripped of artistic ambitions and led by culturally challenged individuals, primitive American cinema aquired certain qualities it would never totally lose: a freshness and dynamism in its driving force that could only originate in youthful people, producing content and style directed at just such an audience."[8]

And, with the birth of Hollywood[9], the great pioneer appeared: Thomas Harper Ince (1882-1924)[10], the first poet of imagery, with his stories of men on horses, his heroes of the prairies. Along with important precursors like the aforementioned Edwin S. Porter and Colonel Selig, Ince was the great creator of the western genre, through which he imparted an expressive and epic character to the history of the United States. Suffice it to mention three key works by this filmmaker: *The Deserter* (1911), *The Battle of Gettysburgh* (1914) and *Civilization* (1916). In those years, while forming a team of directors and developing the art of scriptwriting, he introduced the movie-going public to the cowboy William S. Hart, "the blue-eyed hero", to compete with the then popular Tom Mix, created by his contemporary Selig[11].

The Frenchmen Jean Cocteau and Louis Delluc were captivated by these quality westerns: "The sun and the wind, crazy horse-back rides through new and interesting territory, sometimes dusty and smoky, sometimes green and fresh, but always expressive and savage; there is a lot to admire in his work. Thomas Ince is the master of the cinematic art"[12]. Surely, the Yankee filmmaker had arrived at the pinnacle of his art form. He died under tragic circumstances in 1924.

Contemporaries as well of Thomas H. Ince were Griffith and Mack Sennett, who formed the production company the Triangle Film Corporation together. [13] But prior to this, David Wark Griffith worked as an actor and producer at Biograph[14], the company that, along with the pioneer Stuart Blackton's Vitagraph (*Scenes From True Life*, 1908), dominated primitive American cinema. Later, the maestro Griffith consolidated the work on cinematographic syntax begun by the

7 See, in this vein, Martin Scorsese's recent film, *Hugo* (2011), a homage to Georges Méliès.

8 P. Leprohon, *Op. cit.*, p. 54.

9 Comp. Kevin Brownlow, *Hollywood. The. Pioneers*, London, W. Collins, 1979.

10 See Brian Taves' recent book, *Thomas Ince, Hollywood's Independent Pioneer*, Lexington, The University Press of Kentucky, 2011.

11 Robert Florey, *Hollywood, années zéro. La préhistoire, l'invention, les pionners, naissances des mythes*, Paris, Seghers, 1972. See. Charles Musser, *History of the American Cinema, I: The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*, New York, Scribner's Son, 1990.

12 Citado por H. y G. Agel, *Manual de iniciación cinematográfica*, Madrid, Rialp, 1962, p. 161.

13 Comp., about this company, K. C. Lahue, *Dream for Sale. The Rise and Fall of the Triangle Film Corporation*, South Brunswick, N. J., A. S. Barnes & Co., 1971.

14 R. M. Henderson, *D. W. Griffith: the Years at Biograph*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1970.

documentary fimmakers at the Brighton School, once and for all systemizing the fledgling language of filmmaking.

Thus, eschewing screenplays inspired by traditional literature, D. W. Griffith abandoned the theatrical style and started using purely cinematographic techniques: he reinvented Méliès and introduced the variable perspective to filmmaking –the camera ceased to remain in a fixed position in front of the actors, as in the French "films d'art" –, it changed angles of perspective, started to move along with the action taking place on the stage –sometimes in parallel–, occupying the foreground, creating an atmosphere of suspense. It was the great Griffith who was able to tell stories beautifully using images. Along with Ince, he was the first great narrator of American cinema.[15] Well thought-through planning, camera movement and editing formed the essence of the art of filmmaking during the silent era; and all this through a creative spirit more intuitive than rational. What had been created was, in effect, the grammar of cinematography.[16] But the consolidation of this new way of making visual art by this genius of the silver screen came to a climax in *The Birth of a Nation* (1915) and in *Intolerance* (1916). Thanks to these works of art, the name D. W. Griffith (1875-1948) is written in gold ink in the pages of the history of world cinema.

The Birth of a Nation is an impressive epic poem about the War of Independence and the period of American Reconstruction, as told in the saga of two families; an intimist-historical fresco that incorporates the idea of the cinemascope and includes intensely analytical alegories. Inherently racist, the film defends the Ku-Klux-Klan (Griffith was a Confederate), and caused near riots when it was shown in the U.S. It met with rejection in many theatres and was even prohibited in France, finally premiering there in 1921. Griffith went into voluntary exile, publishing a famous leaflet titled *The Rise and Fall of Free Speech in America* (1915). At a cost of a mere 110,000 dollars, its total revenue came to 15 million dollars.

With this masterly work, David W. Griffith confirmed his cinematographic prowess, creating a style that combined alternative editing, enormous mass movements and a richness in scene shots, achieving a high level of expressiveness in both the battle scenes as well as in the more intimate moments between protagonists. Here he developed his famous "last minute rescue" idea and the constant battle between Good and Evil, in which, invariably, the Good emerged victorious[17].

Lewis Jacobs, a contemporary film specialist, critic and American film historian, said about this film: "Griffith appears to be at the peak of his abilities, in full control of the expressive medium. The film reverberates, pulsates to the rythm of life. From the outset, the screen shots follow each other in a continuous flow. Movement is achieved through the intrinsic action of each scene and through the rythm that unites each one with the other. He creates a tempo that accentuates the connection between the different elements in the film, resulting in a vigorous whole. *The Birth of a Nation* also introduced the custom of adding previously selected musical scores to accompany the visuals on the screen. This was not the first time this technique had been applied [in 1908, various French films had already added music to films], but Griffith intuitively understood the cinematographic possibilities of music in film better than anyone. *The Birth of a Nation* bestowed upon the art of filmmaking a completely new artistic level, bringing the principle of editing discovered by Méliès -and strengthened by Porter -, to a new level of maturity. For years to come, film directors would reap the benefits from the influence this film exercised on the industry and it's no exaggeration to claim that a great part of the progress the film industry experienced was due to the prodidgious results achieved by Griffith in this indisputable masterpiece"[18].

---

15 J. L. Fell (ed.), *Film Before Griffith*, Berkeley, University of California Press, 1984.

16 Comp. also R. M. Henderson, *D. W. Griffith: His Life and Work*, New York, Oxford University Press, 1972.

17 R. Aitken & A. P. Nelson, *The Birth of a Nation Story*, Middlenburg, A Denlinger Book, 1965; and Th. Huff, *A Shot Analysis of D. W. Griffith's The Birth of a Nation*, New York, Museum of Modern Art, 1961.

18 L. Jacobs, *La azarosa historia del cine americano*,

Years later, the journalist and filmmaker Robert Florey –who introduced the Marx Brothers to the world in 1929–, wrote about David Wark Griffith: "The greatest American producers were educated in his school. He launched a great number of stars. He was the first to use fade-outs, varying lens apertures, the flou and flash-backs. He did the first tests with travelling shots, long before Cabiria. Griffith was the master of the era; the new generations should never forget his name."[19]

All this notwithstanding, even greater still was the transcendance of his following blockbuster: *Intolerance*, another impressive historical-ideological fresco about four forms of intransigence: in ancient Babilon, the Passion of Christ, the slaughter of Saint Bartholomew and in modern America; interwoven episodes leading to Griffith's a priori argument: "A protest against injustice and despotism in all its forms". In all, according to the aforementioned Leprohon, "the vigorous rythm and the intelligent editing overcome the philosophical intent, being sometimes confused and not devoid of bombast."[20]

With huge production costs and the need for more than 20,000 extras, Griffith was out of pocket two million dollars and only took in one million. The episode *The Night of St. Bartholemew* was banned in France. According to some theorists –Jean Mitry, for example–, it concerned an audacious work that was twenty years ahead of its time, both in dramatic cinematography and visual expression. He concluded: "Although based on a refutable psychological premise and disengenuous in certain aspects, even a bit primitive, this film continues to stand as one of the monuments to silent movies."[21]

Hence, years later, the contemporary Russian S. M. Eisenstein declared about the master Griffith: "There isn't a filmmaker in the world who doesn't owe him something. For my part, I owe him everything."[22] Meanwhile, Orson Welles added: "I never really hated Hollywood except for what they did to D. W. Griffith. No city, no industry, no profession or art form owes so much to only one man."[23]

In spite of his financial failure, David Wark Griffith still produced for United Artists –a company that he founded with Charles Chaplin, Douglas Fairbanks and with his discovery, the actress Mary Pickford–, a series of important works, *The Broken Blossoms*, (1919), *Way Down East* (1920) and Orphans of the Storm (1921), all starring one of his other discoveries, Lillian Gish; to conclude with two talkies: *Abraham Lincoln* (1930) and *The Struggle* (1931). With the demise of the silent film, however, Griffith left the set and died in relative obscurity in Hollywood in 1948. And even though his work was later formally recognized for what it is, it's obvious that this writer –with almost 800 works to his name (directed or supervised) – gave the world a lesson in filmmaking.[24]

Chapter 4

CHAPLIN, KEATON AND THE BURLESQUE GENRE

Two old colleagues of D. W. Griffith were the real driving force behind the emergence of American burlesque: Mack Sennett and Charles Chaplin, although the French comedian Max Linder -as acknowledged by "Charlot" himself- had been their great precursor.

It was Sennett who, with his company Keystone –integrated into the aforementioned Triangle as of 1915–, developed American burlesque, the traditional comedy genre. His popular series introduced the famed bathing-girls, among

Barcelona, Lumen, 1971, vol. I, pp. 241- 250.

19 R. Florey, *Hollywood d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Prisma, 1948.

20 P. Leprohon, *Op. cit*., p. 148.

21 J. Mitry, *Diccionario del Cine*, Barcelona, Plaza & Janés, 1970, p. 151. For adetailed study of this film, *comp*. also the text of the specialist Th. Huff, *Intolerance: the Film by David Wark Griffith (shot-by-shot analysis)*, New York, Museum of Modern Art, 1966.

22 Quote by Charles Ford, *Historia popular del cine*, Barcelona, AHR, 1956, p. 220.

23 Comp. J. J. Bakedano (ed.), *David Wark Griffith*, Bilbao, Museo de Bellas Artes/Caja de Ahorros Vizcaína, 1984, p. 107.

24 See, amid the ample bibliography on this master the book by Richard Schickel, *D. W. Griffith: An American Life*, New York, Simon and Schuster, 1984.

whom debuted actrices like Gloria Swanson, Bébé Daniels, Marie Prévost, etc., and a team of comedians who would later become great actors and filmmakers. From Chaplin to Roscoe "Fatty" Arbuckle, on to Harry Langdon, Harold Lloyd, Larry Semon, Charlie Chase, Ford Sterling, "Snud" Pollard and Buster Keaton – to not mention others–, a huge staff of actors who, with their hilarious parodies, would delight audiences at the time and years later.

Moreover, with American burlesque appeared the first examples of social statement cinema, critical of overt status, employing mocking derision through stereotypical characters, successfully creating the clever clowns of the Seventh Art. With Mack Sennett guild members had a chance to learn but those outside the official apparatus had great difficulty plying their authentic creative trade.

All in all, the Canadian Sennett (1880-1960) allowed his main collaborators much freedom and "he himself very often improvised. He staged his sketches with great skill, creating a unique style, -superior to his French masters-, due to a vigorous rythm, an audacity and an originality in his gags and to his surprising sense of movement."[25]

Nevertheless, Charles Chaplin (1889-1977) was the most talented artist on the silver screen at the time. The exceptionally creative eternal vagabond –he was director, actor, screenwriter and musician and, in time, producer of his own films–, conceived an immortal character that would be identified with him personally. According to some theorists, his "Charlot" unified the most universal of the creations of the human spirit: The Wandering Jew, Prometheus, Don Juan and Don Quijote[26].

British in origin, with thespian parents, this poet of imagery endured a dificult childhood in London, as invoked in his first feature film, *The Kid* (1921) –a film that seemed to have escaped from a Charles Dickens novel (*Oliver Twist*, for example)–, to come to stand on the summit of global stardom with his masterpieces *The Gold Rush* (1925), *City Lights* (1930) and *Modern Times* (1935), the latter two filmed using techniques from the silent era. At the advent of the talkies his fans would be presented with new silent masterpieces.

With his characteristic mustache, the bowler hat, the oversized boots, the sagging trousers, his too-tight coat and his reed swab, Chaplin always starred in a simple, poetic tale, playing the vulnerable quijotic vagabond, a character unjustly borrowed and falsely imitated by others. Meanwhile, he himself was capable of great sacrifice for others –including of his love for "the girl"– in order for others to be happy, then only to disappear beyond the horizon, perhaps full of hope... This was, in summary, "Charlot," admired and loved by all. And this was his timeless art, so enormously expressive, it wanted not for lack of words –the images spoke for themselves–, the actors' mime –especially that of Chaplin–, being sufficient to convey to us the most intimate thoughts.

His films blended humor with tenderness, reality with fantasy, expressiveness with sadness, emotion with empathy ... without being devoid of a deep sensitivity for social and political issues, something not thoroughly appreciated at the time. And his films were made with such film-aesthetic precision to excite the true connoisseurs of the era and, subsequently, the general public. Hence, for his wit -perhaps the greatest of the history of cinema- Charlie Chaplin was recognized as one of the great masters of the Seventh Art, and as such he will remain.[27]

Less understood than Chaplin, but of equal stature, according to some historians, Buster Keaton was the other perpetrator of traditional burlesque. A "rebellious" and unconventional figure who, despite his death in 1966 and the obscurity

25 P. Leprohon, *Op. cit.*, p. 219. About this writer and the Burlesque era, see the memoires of Mack Sennett, *King of Comedy*, New York, Doubleday and Co., 1954.

26 Compr. also the classic of the specialist P. Leprohon, *Charles Chaplin*, Madrid, Rialp, 1961.

27 Among the many bibliographies on this genius of cinema, see also: André Bazin and Éric Rohmer, *Charlie Chaplin*, Valencia, Fernando Torres, 1974; Homero Alsina Thevenet, *Chaplin, todo sobre un mito*, Barcelona, Bruguera, 1977; Manuel Villegas López, *Charles Chaplin, el genio del cine*, Barcelona, Planeta, 1978; y Esteve Riambau, *Charles Chaplin*, Madrid, Cátedra, 2000; aside from the famous autobiography of Chaplin, translated and re-edited in various languages (comp. the most recent Spanish edition: Madrid, Debate, 1995).

he fell into during the advent of sound, still occupies an important place in the world of film today. With his famous soft-soap slapstick, this humorist and philosopher, with his naive and absurd characters, both sad and human at the same time, is a symbol of burlesque who still appeals to viewers today. With his films produced between 1923 and 1928, Keaton reached his creative zenith: *Our Hospitality, The Navigator, The General and The Cameraman*, films that make him –so declared Jean Mitry– the greatest comedian after Chaplin. Mitry continues: "His deadpan expression, his bewildered benevolence (plagiarized, partly, by Stan Laurel), contrast the comedy of Chaplin, which was more human, more expressive. Keaton, at his best, was super-human, not of this world, maybe lunar, although perhaps more cinematic."[28] Meanwhile, his colleague Pierre Leprohon added: "This deadpan comedy, amid unbridled disasters, reflects both the nature of the character as the events of which he is a victim and, in this sense, his work stands infinitely beyond mere burlesque cinema. The subsequent films do not reach the same level of excellence... they still contain great gags, but the talkies ruin the visual humor that characterizes Keaton and his work soon begins to decline."[29].

Nevertheless, the likable Buster Keaton (1895-1966) along with "Charlot," exercised their influence over a whole generation of contemporary and subsequent talent –Laurel and Hardy, the Marx Brothers.... up until Jerry Lewis–, which has allowed the comedy genre to endure. Proof positive provided also by the European comedians Jacques Tati, Pierre and Robert Dhéry Etaix, who continued in the traditional burlesque vein, inaugurated by their compatriot Max Linder.

MODERN TIMES

Spanish title: *Tiempos modernos*. Production: United Artists (USA, 1935-36). Producer: Charles Chaplin. Director: Charles Chaplin. Story and Screenplay: Charles Chaplin. Photography: Rollie H. Totheroh and Ira Morgan. Music: Charles Chaplin and Alfred Newman. Art decoration: Charles D. Hall and J. Russell Spencer. Editing: Charles Chaplin. Starring: Charles Chaplin (Charlot, the worker), Paulette Goddard (Gamine, the girl), Henry Bergman (Café owner), Chester Conklin (mechanic), Stanley Blystone (Sheriff Couler), Allan Garcia (boss), Sam Stein (foreman), Lloyd Ingraham (governor, Juana Sutton (woman), Hank Mann and Louis Natheaux (thieves), Stanley J. Sanford, Wilfred Lucas, Edward Kimball y Edward LeSaint (workers). Black and white - 85 min.

This was one of Chaplin's masterpieces, (and was to be his first talkie), proving the genius of perhaps the greatest creative mind of the Seventh Art.

The United States of America, 1930's. Charlot is a mature laborer who experiences various misfortunes on the assembly line. He is let go and can't find a new job. Arrested by the police because he happened to find himself at the front of a demonstration, he meets the young Gamine in the paddywagon on the way to the police station. Gamine is accused of stealing bread so she could eat. Locked up, Charlot is subsequently released after preventing the escape of a band of robbers. He meets up again with Gamine and the two of them decide to join forces in order to have better chance of survival. After a series of ups and downs, they are forced to quit their new-found jobs and move on in search of a better future.

This is a simple story about city life during the Depression that Charles Chaplin transformed into hilarious, expressive images. At the same time, he offers intelligent social criticism and a study of attitudes of that period, while satirizing the capitalist USA. The story is preceded by the following sentence: "A story about industry, individual enterprise, and humanity crusading in the pursuit of happiness."

"*Modern Times* –the critic Edmon Orts writes– is a sharp critique of industrial society and, more specifically, it speaks out against the use of workers as simple cogs in the machinery. Chaplin doesn't miss an opportunity to entertain us with visual gags but, beneath the friendly

28 Jean Mitry, *Dictionary of the cinema*, quote, p. 157.

29 Pierre Leprohon, *The History of the Cinema*, quote., p. 225. Among the many books on this master of comedy, see J.-L. Lebel, *Buster Keaton*, Paris, Universitaires, 1964; Carlos Fernández Cuenca, *Buster Keaton*, Madrid, Filmoteca Nacional, 1967; and Keaton's memoires, *My Wonderful World of Slapstick*, London, Allen & Urbin, 1967.

facade lay strong feelings of bitterness: the film has a sharp bite. Certainly one of the factors that were disconcerting at the time of its release was the sight of a significantly different Chaplin, who, aside from his usual sense of humor and a certain romantic tenderness, chose to focus his comedic talents in a much less indulgent direction... The film boasts a rare conceptual richness. Chaplin deserves particular credit for his exceptional mise-en-scène, and the effectiveness of his visuals that convey exactly the ideas and suggestions they are supposed to."[30]

With scenes as unforgettable as the comparison between the workers arriving at the factory and sheep being led to the slaughter, or the part where Charlot is arrested for waving the red flag at the demonstration (both were censored at its premiere in Spain), and the story's ending, when the protagonist forces his girl to smile as they disappear over the horizon, *Modern Times* was to be Chaplin's step from silent to talkie. The creative master -as did Eisenstein- continued to be opposed to having his characters "talk."

"The critics had varying takes on *Modern Times* says expert Homero Alsina Thevenet. Few believed it contained a denunciation, but most agreed that Chaplin was making a statement about social realities relative to his own existence, which, incidentally, was not even alluded to by other comedians at the time, like the Marx Brothers."[31]

Notwithstanding, this genius of the Seventh Art would be accused of having plagiarized *À nous la liberté* (1931) by René Clair, who, grateful to the master, withdrew the complaint and said: "We must all pay tribute to this man whom I admire and if he was indeed inspired by my film, then that would be a great honor for me."

Chapter 5

HOLLYWOOD, MECCA OF THE MOVIES

In further developments, the United States responded to the "European awakening" of the first postwar growth period - the golden age of innovation- by building a large industrial complex, the most powerful ever dreamed of.

Hollywood, a small California town (today a part of greater Los Angeles), became the most prosperous film center in the country, and later, the world. With it, the Americans won the first face-off with Europe.

The majors, the dominant production studios, began to take shape: Paramount and Fox (1914), Universal (1915), Warner Brothers (1923), Columbia and Metro (1924), RKO (1929), thereby constituting the Mecca of the Movies, the place where people yearned to come to seek fortune and fame. It was the new gold rush. Even European film masters and actors were contracted by the big American studios, funded by Jewish Wall Street investors. It became the celluloid empire.[32]

Three important facts to consider: During the first years of U.S. industrial dominance, Hollywood achieved a near monopoly of supply to the 20,000 American movie theatres while also supplying 60 per cent of European film houses and maintaining an annual production of about 800 films.[33]

So, in the silent era, in the frivolous Hollywood scene of splendor and scandal, the Hays Code was introduced, with the intent to censor films before they were seen by the public and to control production (although it was not adopted by the industry until the thirties). At the same time, important filmmakers like Cecil B. de Mille[34] emerged with monumental films,

30 *El libro de oro del cine mundial. Las películas*, Barcelona, Ediciones B, 1994, pp. 236-237.

31 *Chaplin, todo sobre un mito*, Barcelona, Bruguera, 1977, p. 144.

32 See. Ch. Ford, *Hollywood Story*, Paris, Jeune Parque, 1968; and B. Cendrars, *Hollywood, la Meca del cine*, Barcelona, Parsifal, 1989. Comp. also King Vidor's memoires, *Hollywood al desnudo*, Barcelona, AHR, 1953; and, about the activities of the Jewish movers and shakers in the Mecca of the Movies, the book by N. Gabler, *An Empire of Their Own. How the Jews Invented Hollywood*, New York, Crown Publishers, 1988.

33 P. Kerr (ed.), *The Hollywood Film Industry*, London, Routledge and Kegan Paul, 1986; y J. Izod, *Hollywood and the Box-Office 1895-1986*, London, Macmillan, 1987. See. R. Koszarski, *History of the American Cinema, III: An Evening Entertainment, 1915-1928*, New York, Scribner's Son, 1990.

34 Fernando Alonso Barahona, *Cecil B. De Mille*, Barcelona, CILEH, 1991.

including the controversial biblical blockbusters *The Ten Commandments* (first version, 1923) and *King of Kings* (1926); actor and director Erich von Stroheim –*Foolish Wives* (1921), *Greed* (1924) and *The Wedding March* (1927) -, chased away by American society and persona non grata in the industry also for his cynicism;[35] aesthetic documentarian and poet Robert Flaherty, simple and primitive, not political,[36] who developed the fictionalized documentary with pieces like *Nanook of the North* (1922) and naturalistic *Moana* (1926) and *Tabu* (1931), the latter co-performed with the expressionist Murnau (Nosferatu), who had triumphed in Hollywood with *Sunrise* (1927), and also the "imported" Ernst Lubitsch, who, after *Lady Windermere's Fan* (1925), cultivated vaudeville and the critical-satirical comedic style and who would become both Billy Wilder's and Otto Preminger's mentor, both also of Jewish origin.[37]

From Germany by way of Vienna came another important filmmaker: Josef von Sternberg[38], with his portrayals of contemporary America: *Underworld* (1927) and *The Docks of New York* (1928), taking with him to Tinseltown Marlene Dietrich (who had succeeded under his orders in The Blue Angel), where she would compete with Swedish Greta Garbo, known as the Divine Woman.

On the other hand, the western genre flourished in the early twenties, with the classics by James Cruze, *The Covered Wagon* (1923) and *The Pony Express* (1925), while the maestro John Ford made Iron Horse (1924), one of his major silent works. Henri and Geneviève Agel wrote: "At this time the western still depends strongly on the history of the United States. It means to Americans what *La Chanson de Roland* does to the French. We still see the same in *Fort Apache*, a John Ford film made in 1948. But what matters is what has become firmly established and irreplaceable: the scenery of rocks and hot sand: it gives the western epic the tumultuous grandeur it requires. Everything we see can be classified as baroque: the psychology, the feverish movement, the outbursts of passion, the torrents of tragi-comic gags, the suddenness, the exaggerations, the drama are the many other aspects of westerns that make up the heroic screen shot, and in the movies of Mack Sennett, the comic screen shot."[39]

This was also a period in which many stars emerged; admired by the public world-wide, from Gloria Swanson and Clara Bow-to not go even futher back-, to Pola Negri, Mae Murray, Alice Terry, Zazu Pitts... and to Mary Pickford, known as America's Sweetheart. And "heartthrobs" like Rudolph Valentino (*The Four Horsemen of the Apocalypse, Blood and Sand, Son of the Sheik*), Douglas Fairbanks (*The Mark of Zorro, The Thief of Bagdad, The Black Pirate*), John Gilbert (*Twelve Miles Out, Flesh and the Devil* and *Anna Karenina*, with Greta Garbo in the last two), the brothers John and Lionel Barrymore, etc. The celestial sphere of Hollywood was in full evidence. But this was only a modest beginning when compared to the golden age of the talkies.

Again, the historian Leprohon describes what he calls the classical age of silent film: "In America, after the revelations of Griffith, Ince and of the comedians, the importance of industrial development had eclipsed aesthetic issues. Everything important the 1920-1925 film industry would produce would be the work of powerful individuals, mostly of European origin: Chaplin, Stroheim, Sternberg, among others. What they expressed in their films, as would some future filmmakers (Hawks, Ford, Vidor, Borzage, Walsh), was the human condition and way of life at the time. The filmmaker, secure now in his medium, demonstrated higher ambitions. Flexibility and movement became tools enabling the visualisation of ideas, of social and human observation."[40]

Leading makers of this American social cin-

35 C. Fernández Cuenca, *Stroheim*, Madrid, Filmoteca Nacional, 1964; A. Cappabianca, *Erich von Stroheim*, Firenze, La Nuova Italia, 1979; H. A. Costa, *Eric von Stroheim: génio insumisso de Hollywood*, Porto, Afrontamento, 1981; y R. Koszarski, *Erich von Stroheim y Hollywood*, Madrid, Verdoux, 1993.

36 M. Gromo, *Robert J. Flaherty*, Parma, Guanda, 1952; y José López Clemente, *Robert Flaherty*, Madrid, Rialp, 1963.

37 H. G. Weinberg, *El toque Lubitsch*, Barcelona, Lumen, 1973.

38 Andrew Sarris, *The Films of Josef von Sternberg*, New York, Museum of Modern Art, 1966; y P. Baxter (ed.), *Sternberg*, London, BFI, 1980.

39 H. and G. Agel, *Op. cit*., p. 161.

40 P. Leprohon, *Op. cit*., p. 84.

ema would be the aforementioned King Vidor, with *The Big Parade* (1926), *The Crowd* (1928) and *Hallelujah!* (1929), already a talkie; and Howard Hawks, with *A Girl in Every Port* (1928), Frank Borzage, with *The River* (1929) and Raoul Walsh, with *What Price Glory?* (1926) and *Sadie Thompson* (1928); not to forget *A Woman of Paris* (1923) and other works by Chaplin already mentioned. Meanwhile, Tod Browning would introduce Hollywood style horror.

However, this new social theme in cinema required the spoken word: dialogue, and therefore, sound. As cinema got a step closer to reality, Pierre Leprohon believed that: "cinema whould lose its magical character, its power to cast a spell on its audience, since it was about to say, to analyze - not to suggest. Cinema would fail to address the viewer's imagination while attempting to appeal to his intelligence."

Actually, with the advent of sound, a new type of cinema would be born.

CECIL B. DE MILLE (1881-1959)

Born in Ashfield (Massachusetts), he was renowned as a pioneer of classic American cinema. He developed the traditional historical film genre and the big spectacular productions, achieving cult status as one of Hollywood's all-time greats. Prolific producer, writer and director, he would contribute to the development of film language and the introduction of the star system.

Of Dutch origin and presbitarian, –his parents were teachers of English and Literature and also thespians–, Cecil Blount De Mille had studied at the Military Academy in Pennsylvania and at the Academy of American Dramatic Arts in New York. He worked as an actor and set director and in 1913 he settled in the future Mecca of the Movies, where he shot *The Squaw Man* in one of his first film studios.

Specializing in biblical themes: (*The Ten Commandments*, 1923 and 1956 versions; *The King of Kings*, 1927; *The Sign of the Cross*, 1932; *Samson and Delilah*, 1949), he also excelled in other genres: from the westerns (*Buffalo Bill,* 1936; *Union Pacific*, 1939; *The Untouchables,* 1947; *North West Mounted Police*, 1940), to the historical (*Joan the Woman* and *The Woman God Forgot*, both 1917; *Cleopatra*, 1934; *The Crusades,* 1935), to the customary comedies (*Male and Female*, 1919; *Forbidden Fruit*, 1921; *Adam's Rib,* 1923) and the melodrama (*Dynamite*, 1929) or the adventure flicks (*The Buccaneer*, 1938; *Reap the Wild Wind*, 1942; *The Story of Dr. Wassell,* 1944).

Despised by some theorists because of his monumentalism -his sets were often decorated with huge fake-stone facades-, besides impressive mass movements of people his work featured an intimist aspect little appreciated at the time: for example, *Kindling* (1915) was considered the first attempt at the psychological study of a character. Cecil B. De Mille's undisputed talent as narrator was augmented by his huge sense of expression: epic, lavish and spectacular. Consequently, he was considered the producer of "the greatest show on earth"-perhaps parodying his film of the same name, (1952, Oscar for Best Picture)- but was accused by his detractors of having poor taste and of a lack of rigor as filmmaker, in the artistic as well as the commercial sense. In response, Adolph Zukor exclaimed: "He made movies, not for himself or for the critics, but for the public." Some went so far as to describe him as naive and perverse at the same time.

Nevertheless, De Mille has gone down in the history of the Seventh Art not only as the creator of enduring works, but as the driving force behind the characters he created and presented in such a way that the viewer could properly identify with them: the heroines, the stars: Joan the Woman- Geraldine Farrar; Cleopatra- Claudette Colbert; Delilah- Hedy Lamarr...; or the world famous screen heroes, the "heart-throbs:" Buffalo Bill- Gary Cooper; Samson- Victor Mature; Moses- Charlton Heston, just to name a few.

Grand master of cinematic technique, purveyor of romantic comedies in the '20s, and adventure films in the '30s-'40s, as well as epic biblical films since the silent era, this pioneer of American cinema was always surrounded by an excellent team of collaborators. His art work was influenced by illustrators and painters of the 19th century (Gustave Dore, John Martin), a century in which De Mille seemed to feel quite at home artistically and ideologically.

A fervent participant in the anticommunist

witch hunt, De Mille died in 1959, in the Hollywood he helped found. Lately, he has even been vindicated as a filmmaker.

Although it's from the talkies era, we include here the review of the archtypical *Gone with the Wind*, which we present in two sessions in this analysis of the great Mecca of the Movies.

GONE WITH THE WIND

Spanish title: *Lo que el viento se llevó*. Production: Selznick International, for MGM (USA, 1939). Producerr: David O. Selznick. Director: Victor Fleming (uncredited co-directors: George Cukor, Sam Wood, William A. Wellman, Val Lewton, Chester Franklin, William Cameron Menzies, Leslie Howard and David O. Selznick). Story: based on the novel of the same name by Margaret Mitchell. Screenplay: Sidney Howard (uncredited co-scriptwriters: Oliver Garrett, Jo Swerling, Ben Hecht, John van Druten, Charles MacArthur and Francis Scott Fitzgerald). Photography: Ernest Haller, Lee Garmes and Ray Rennahan. Score: Max Steiner. Art decoration: William Cameron Menzies, Lyle Wheeler and Edward G. Boyle. Editing: Hal C. Kern and James E. Newcom. Starring: Vivien Leigh (Scarlett O'Hara), Clark Gable (Rhett Butler), Leslie Howard (Ashley Wilkes), Olivia de Havilland (Melania Hamilton), Thomas Mitchell (Gerald O'Hara), Hattie McDaniel (Mammy), Barbara O'Neil (Ellen O'Hara), Carroll Nye (Frank Kennedy), Laura Hope Crews (Aunt Pittypat Hamilton), Harry Davenport (Dr. Meade), Ann Rutherford (Careen O'Hara). Color - 220 min.

This is, without a doubt, the most popular film in the history of the Seventh Art. Few films are as well-known and have been seen as often as this ambitious American blockbuster, featuring Max Steiner's memorable score.

Georgia, on the eve of the Civil War. Scarlett O'Hara is a beautiful young heiress, the capricious daughter of a rich southern landowner. She is in love her neighbor Ashley Wilkes, but he prefers her cousin Melanie. Rejected and disappointed, Scarlett marries a wealthy young suitor out of spite. But her new husband is killed shortly after the outbreak of the war. The south in ruins, the young widow is courted by Rhett Butler, a somewhat cynical trader some years her senior, who saves her from a fire in Atlanta. After taking over the management of her plantation and marrying again out of spite -this time her sister's boyfriend, who will again leave her a widow at the end of the war-, she ends up marrying Rhett, who gives her a child that later dies in an accident. Nevertheless, the rebellious Scarlett -still in love with and pursuing Ashley-, miscarries during her second pregnancy and leaves Rhett, ending up alone on Tara's plantation, uttering the famous last words: "Tomorrow is another day."

At a cost of just over four million dollars to make, the million people who, on December 15, 1939, came to the premiere in Atlanta (a city of only 300,000 at that time) made sure the producers didn't have to worry about recuperating their costs. In February 1940, *Gone with the Wind* won ten Academy Awards in Hollywood, beating the record, and in June of that year, 25 million viewers had seen the film. At the start of the project in 1936, when the novel by Margaret Mitchell had not yet had published, it was considered a mediocre work, although it later became a best-seller. (Recently, an inferior sequel titled Scarlett has been published.) David Selznick had first recruited George Cukor as director and Clark Gable as the leading man. But because Gable -called "the King of Hollywood" - was bound by contract to Metro, Selznick had to sell his father-in-law, Louis B. Mayer, the exclusive film distribution rights and ask him for an advance amounting to half the production budget. Once filming started in January 1939, and after a competition among Tinseltown's best actresses to play the character of Scarlett -first Paulette Goddard had been selected and she had actually shot the Atlanta fire scene-, the British Vivien Leigh was chosen, and she would play the role of her life.

A series of incidents -in addition to his own strong creative impulses -led producer David O. Selznick to gradually replace the various film directors, ultimately signing Victor Fleming, the second to arrive on the set, who would shoot almost 40 per cent of the footage -although Sam Wood would finished it. Therefore, the actual man in charge of the film was its producer, though this responsibility would be conventionally attributed to Fleming, being the recipient of the Oscar for Best Director.

The timeless *Gone with the Wind* manages to maintain the spirit of the original novel, but the film's enormous dramatic dimension and action make the visual version more spectacular. However, its nine directors failed to prevent the literary burden from overwhelming the mise-en-scène. Selznick and his seven screenwriters had failed to conveniently rewrite the text of the novel. The transformation from text to images would be almost literal, with all the literary complications that entailed. However, despite all the melodrama, they did manage to give psychological depth to the plot and the characters through the meeting of worlds and the violent clash of characters, achieving a keen study of mentalities and a perfect reflection of the time of the Civil War and even in the context of the Depression, as manifested in another famous line at the end of the first part: "If I have to lie, steal, cheat, or kill -as God is my witness-, I'll never be hungry again."

The historian Marc Ferro summed it up like this: "We are dealing with a work of national reconciliation in which all the sharp political edges have been filed down for the benefit of a few individual heroes who don't represent any particular political ideology."[41]

DAVID O. SELZNICK (1902-1965)

Although the name Victor Fleming appears after the title Director, the true driving force behind the timeless *Gone with the Wind* was its producer: David O. Selznick, one of the most influential American film executives, to whom our focus now turns.

Son of Lewis J. Selznick -producer in his own right, and rival of the powerful Louis B. Mayer and Adolph Zukor–, he produced his first feature film *Roulette* (1924), after his father met his demise in the business. After various professional disasters, which forced him to seek work at Metro-Goldwyn-Mayer as a mere actor, in 1929 he is signed by Paramount, where he produces his first successful films: *Chinatown Nights* and *The Man I Love*, by William A. Wellman, *The Four Feathers,* by M. C. Cooper, E. B. Schoedsack and L. Mendes, and *Street of Chance*, by John Cromwell. In 1931 he becomes vice-president at RKO where he supervises 15 films, revealing his exceptional talent.

Married to the daughter of aforementioned Louis B. Mayer, one of the partners at MGM, he is offered Irving Thalberg's position as head of production there. Selznick stays at the head of the famous MGM for three years, during which time he not only supervises many successful projects but where he demonstrates his great talent as producer and also as scriptwriter. From this time period stand out: *Dinner at Eight* (1933), by George Cukor, *Public Enemy Nº 1* (1934), by Wellman, *David Copperfield* (1935), again by Cukor, and *Ana Karenina* (1935), by Clarence Brown, starring Greta Garbo.

In 1936, he regains his independence and creates his own production company: Selznick International Pictures, which sees as its inaugural project *Little Lord Fauntleroy* (1936), by, again, Cromwell, followed by well-known films such as *A Star is Born* (1937), by the oft used William A. Wellman, *The Prisoner of Zenda* (1937) and *Made for Each Other* (1939), both by the same John Cromwell, and *Intermezzo* (1939), by Gregory Ratoff. Even so, that same year he produces the film for which he is best known: *Gone with the Wind*, of which he could consider himself the authentic creator.

In the 1940's, David O. Selznick continued reaping successes: he convinced Alfred Hitchcock to come over from London, making *Rebecca* (1940), *Spellbound* (1945) and *The Paradine Case* (1948) for him, even influencing the "magician of suspense" during the making of *Notorious* (1946) and *Under Capricorn* (1949). Later, Selznick would create sagas –also as scriptwriter– the likes of *Since You Went Away* (1944), by his collaborator Cromwell, *Duel in the Sun* (1947), by King Vidor, and *Portrait of Jennie* (1949), by William Dieterle, at the same time producing the great Carol Reed film *The Third Man* (1949) in Europe. And in the 1950's, romantic films like *Terminal Station* (1954), by Vittorio de Sica, and *A Farewell to Arms* (1957), by Charles Vidor. Film expert Javier Coma wrote about Selznick's brilliant work: "A fervent believer in the script as an essential part of a film (...), Selznick dealt with

41 *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel, 1995, p. 202.

financial and aesthetic aspects of creativity in parallel, with rigid control and meticulous perfectionism."[42]

With a nose for talent, besides Vivien Leigh and Alfred Hitchcock, Selznick convinced Ingrid Bergman and Alida Valli to come over from the Old Continent as well, and made a star of his temperamental second wife, Jennifer Jones. Nevertheless, "incapable of reconciling his imperialist vision with the commercial realities of Hollywood, David O. Selznick retired from the business in the 1970's. The posthumous publication of his copious and famous "notes" –concludes the critic Olivier Eyquem– represents one of the most passionate documents dedicated to the profession of producer."[43]

Chapter 6

THE BIRTH OF THE TALKIES

It should be obvious that the advent of the talkies would increase the dominance of the Mecca of the Movies exponentially. And in spite of the economic depression, Hollywood continued to reign over the world of cinema. Moreover, movies even provided much needed escape from the harsh social and economic reality.

Although the definitive "enthronement" of the talkie happened as of the 1930's –when filmmakers realized its enormous creative and commercial potential-, the idea of adding words to images, and sounds –music and background noise–, to cinematic narration came from abroad.

One of the great cinematic inventors, Thomas A. Edison, who had reproduced the human voice with his phonograph in 1877, met with Muybridge, who had captured the sounds of the various stages of the gallop of a horse in 1872, with the proposal of synchronizing his "praxinoscope" with the Edisonian phonograph. Later, the French physicist Demeny developed the "talking picture," developing a device in 1893 called the "fonoscopio," which would represent the first serious attempt to link sound to film. And after these trials, the pioneer Charles Pathé combined cinema and phonograph, releasing around 1900 films featuring singing; his contemporary and competitor Léon Gaumont doing the same at the Paris Exposition (1902). We were in the prehistory of the talkie.[44]

It was the work of engineer Lee DeForest who laid the foundation for the development of the invention. With its "phonofilm" (1923) he carried out a process of sound on film that went beyond the synchronization between film and the disc: sound recording on the film itself, solving not only the problem of synchronization, but the amplification of sounds. And while the clever American barely had had the chance to profit from his invention, the Western Electric Company got involved in 1925, starting production the following year at the behest of the then bankrupt Warner Bros.

Thus, on October 6, 1926, before a somewhat skeptical audience, the Warner brothers showed the first sound program, which included a filmed speech by William Hays, a video tape recorded by the New York Philharmonic Orchestra, a tape of a violin performace by Mischa Elman, a performance by the singer Anna Case and the Alan Crosland film *Don Juan* (1926), starring the "heartthrob" John Barrymore, to which they had added a complete musical score, performed by the same New York Philharmonic.

However, the first film entirely spoken and sung would not be completed until a year later. It also came from the hand of Alan Crosland: *The Jazz Singer* (1927), starring singer Al Jolson, whose presentation on October 23, 1927 was a great success, later transmitting the performance to Europe. Therefore, the talkies were born as such. Or as historian Charles Ford said: "The die was cast: cinema was from now on dedicated to the talkies."[45]

The birth of the talkies was an artistic and industrial revolution. Some film masters rebelled: Stroheim not finish his *Queen Kelly* (1928), Chap-

42 J. Coma, *Historia del cine americano. II: El esplendor y el éxtasis, 1930-1960*, Barcelona, Laertes, 1993, pp. 62-63.

43 Comp. J.-L. Passek (dir.), *Diccionacio del Cine*, Madrid, Rialp, 1991, p. 695.

44 H. Geduld, *The Birth of the Talkies. From Edison to Jolson*, New York, Arno Press, 1972.

45 Ch. Ford, *Popular history of cinema*, quote p. 282.

lin, faithful to silent film, stood his ground with *City Lights* (1930) and *Modern Times* (1935), the most steely critique of the world of American capitalism in the midle of the Depression; Eisenstein, after his trip to Hollywood and Mexico, didn't bother to edit the film he shot there; Dreyer also hesitated in Europe... Well, not everyone was happy about the implementation of "sound."

The following are Charles Chaplin's most critical statements on the subject: "Talkies? I hate them! They will undermine the art of pantomime. They will destroy the beauty of silence." However, in 1940 he produced a talkie masterpiece, *The Great Dictator.* Much later, he created one of the most beautiful combinations of dialogues and melodies in the history of cinema: *Limelight* (1952).

However, the Hollywood powerbrokers did not agree. The talkie would certainly increase their income significantly and prospects for the industry were positive. It was simply a case of finding the most effective formula.

SINGIN' IN THE RAIN

Spanish title: *Cantando bajo la lluvia*. Production: Arthur Freed, for MGM (USA, 1952). Directors: Stanley Donen and Gene Kelly. Story and Screenplay: Adolph Green and Betty Comden. Photography: Harold Rosson and John Alton (not accredited). Score: Lennie Hayton. Art decoration: Randall Duell, Edwin B. Willis and Jacques Mapes. Choreography: Stanley Donen and Gene Kelly. Editing: Adrienne Fazan. Starring: Gene Kelly (Don Lockwood), Debbie Reynolds (Kathy Selden), Donald O'Connor (Cosmo Brown), Cyd Charisse (Dancer), Jean Hagen (Lina Lamont), Millard Mitchell (R. F. Simpson), Rita Moreno (Zelda Zanders), Douglas Foley (Roscoe Dexter), Magda Blake (Dora Bailey), King Donovan (Rod). Color - 103 min.

A masterpiece of the genre. Co-directed by the specialists Stanley Donen and Gene Kelly (together they had made the legendary *On the Town* and *Always Fair Weather*), this film made a major contribution to the revival of American musical comedy: the dance numbers did not interfere with the drama of the story, i.e. they melded into a whole of action, music and dance, transforming a narrative into a singable and danceable entity, and quite naturally, at that.

Hollywood, 1927. At the dawn of the birth of the talkie, Don Lockwood, the popular star of the silent screen, recalls his beginnings as a specialized artist of various genres. He and his friend and collaborator, Cosmo Brown, meet a congeneal aspiring showgirl, Kathy, and they contract her to dub the voice of Lina Lamont. Given the failure of the talkie version of *The Dueling Cavalier*, the new trio conceives to transform this film into a musical.

Singin 'in the Rain is a true testament to the birth of the talkie,[46] and provides insight into the workings in the studios of the Mecca of the Movies. At the same time, it pays homage to the classics of the 30's, especially the operettas of Jeannette MacDonald and Nelson Eddy or the choreography of the maestro Busby Berkeley. In its instructive value, it melds the artistic with an anthology of earlier works: from that which lent its name to the title to the comic *Make 'Em Laugh,* with a great Donald O'Connor, to the sentimental *You are My Lucky Star* or the frenetic *Moses*, not to forget the spectacular *Broadway Melody* with the unforgettable number by the fascinating Cyd Charisse.

Says the expert Joan Munsó Cabús: "If the whole film is a true apotheosis of grace and wit, there is a moment, that of the Broadway Ballet, in which the work takes on a new dimension. It becomes, as it were, something even more subtle and beautiful. It is here, with the wink of the lights of Broadway, when Kelly introduces us to the musical paradise in the style of the late 20's and early '30s. Jolson's and Cantor's songs (later Crosby), Berkeley's geometric shapes -always after a good lot of attractive girls-, and aesthetics with a Ziegfeld aftertaste, leave the way open for Kelly and Cyd Charisse -with their disturbing skin-deep sensuality, aggressive like the treble of a jazz trumpet -to take their dance steps to the limit of total spectacle."[47]

Gene Kelly -with Fred Astaire, the most famous dancer of the period-, said about his co-

46 60 years later, the French evoked the passing of silent film to talkies with the masterly *The Artist* (2011), by Michel Hazanavicius, as a hommage to old Hollywood. This film was shown during the final session of the first course at the IEN.

47 *El cine musical de Hollywood, 1945-1997*, Barcelona, Film Ideal, 1997, tomo II, p. 229.

director Stanley Donen: "When I was on the set I did not have to look at the camera or take a look at the other actors. I just ended up watching Stanley, and he let me know that he was like-minded. We were one mind working toward the same goal."

Despite this clever combination of sentiment, humor and overflowing joy, the film was not well received by the critics at the time, and Hollywood only nominated it for two Oscars, which it would not win. But today it is considered a timeless piece of popular genre. On John Kobal's famous list it appears at number 5, among the most voted for films; while the British Film Institute (1982) classified it as fourth, and the Cinémathèque Royale de Belgique (1995), as 13th, in the comprehensive survey conducted on the occasion of the 100th anniversary of cinema.

Chapter 7

GENRE FILMS. THE MAESTRO JOHN FORD

Hollywood found the new formula effective, although more in a commercial sense than in an artistic one. During this golden age -superior to the former-, the industry wasn't lacking in masters of cinema who could make custom-made commercial products while leaving their personal mark with unparalleled artistic talent.

Such filmmakers, together with rigorous artisans -called "honorable workers" of Tinseltown-, introduced genre films, consolidating the themes from the silent era or opening the door to other possibilities, more genuinely in accordance with the evolving times. Genre films -which bear nothing more than a conventional classification, as in literature-, still retain the attention of fans today,[48] and also have their constants.[49] Nevertheless, the maestro Griffith, whose constants and conventions also became established, had already been a driving force of genre films during the silent era.

Therefore, soon to appear was the most genuine of the talkie genre films: the musical: inspired by the operettas and Broadway music halls and established with famous couples -Fred Astaire and Ginger Rogers- and the Berkeley style (*42nd Street*, 1933); with the *Love Parade* (Lubitsch, 1929) as a major precursor, starring Maurice Chevalier and Jeanette MacDonald. And the historic western would consolidate, with John Ford as its most prized representative, (*Stagecoach*, 1939), reviving the genre.

And the traditional American comedy -the frivolous fairytale with the ubiquitous happy ending, but not without human values-, skillfully developed by Frank Capra (*It Happened One Night*, 1934, *Mr. Deeds Goes to Town*, 1936, *You Can't Take it With You*, 1938; *Mr. Smith Goes to Washington*, 1939 *Meet John Doe*, 1940) and Leo McCarey (*The Awful Truth,* 1937),[50]-, that would help the American public and the rest of the world to keep faith in itself. The cinema was fulfilling its role in showbusiness.

Also being developed was the fantastical horror film genre, with James Whale's famous *Frankenstein*, and the famous *Dracula, Freaks* and *The Devil-Doll* films by the aforementioned Browning, and the legendary *King Kong* (1933). Moreover, adventure films by Michael Curtiz (*Captain Blood*, 1935, *Brigade*, 1936, *Robin Hood,* 1938), with Errol Flynn as the new beau, and the "intimates" by Joseph von Sternberg, the aforementioned imported master, with Marlene Dietrich and Frank Borzage (*A Farewell to Arms*, 1932). And the dramatic works of the so-called film "writers," William Wyler (*Jezebel*, 1938 *Wuthering Heights*, 1939 *The Little Foxes*, 1941), King Vidor (*Street Scene*, 1931, *Our Daily Bread*,

48 There are many universal encyclopedias that "explain" genre films. See the basic volume by A. L. Hueso Montón, *Los géneros cinematográficos. Materiales bibliográficos y filmográficos*, Bilbao, Mensajero, 1983: and the recent work by R. Altman, *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, Paidós, 2000.

49 About the generic Hollywood style, comp. the books by Th. Schatz, *Hollywood Genres: Formulas, Film Making and the Studio System*, New York, Random House, 1981; Steve Neale, *Genre and* Hollywood, London, Routledge, 2000; and the specialized study by D. Bordwell, J. Staiger and K. Thompson, *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Barcelona, Paidós, 1997.

50 Comp. Frank Capra's invaluable autobiography, *El nombre delante del título*, Madrid, T&B, 1999 (ed. original, 1971), and the essay by Miguel Marías, *Leo McCarey*, Madrid, Nickel Odeon Dos, 1999.

1934) and also the social epic films by John Ford (*The Grapes of Wrath*, 1940, *How Green Was my Valley*, 1941). Orson Welles said of Ford, the maestro, who set up a school: "The real film is a poetic expression and John Ford is a poet, a creator of ballads."

JOHN FORD (1895-1973)

He was, without a doubt, the most distinguished American film pioneer. He formed, with Chaplin and Eisenstein the triad of great film maestros of the cinematic world.

Born in Cape Elizabeth (Maine), Irish Roman Catholic -one whose influence would be evident in other filmmakers-, he was self-taught and, more than anyone else, was responsible for the development of the western. European film masters described him as: "A raw creator, without prejudices, not relying on research, immune to the temptations of intellectualism,"(Federico Fellini); "One of those artists who never use the word 'art', one of those poets who never speak of poetry," (François Truffaut).

He would build a career in the fine arts but also, at one time, considered becoming a priest. For a time he worked at a leather and tanning business, ending up as a factory worker. But, encouraged by his brother Francis, who worked as an actor and director at Universal, he came upon his final vocation. Thus, in 1917, in the early Hollywood years, he became a director and would end up dominating the filmmaking world. Although he would never put on artistic airs with his films, they were always made with poetic intuition, and to film-aesthetic perfection. They were works of art, for better or for worse, in a word: artistic. The form-content unity was never as complete as it was in Ford films. Perhaps because there was no conflict of ideas: personal conviction and art were one.

Consequently, his prolific creative activity would enrich the language of film. His enormous inventiveness, often in evidence in the middle of a set, gave impetus to the consolidation of syntax, to the narrative of the still nascent art of images. From the zoom to the travelling shot to the sequence shot, both contemporary filmmakers as well as later ones would benefit greatly from Ford's innovations. So much so that, a film school inspired by Ford's work and innovation was set up. Howard Hawks, Raoul Walsh, Anthony Mann, Henry Hathaway, Budd Boetticher, Rudolph Maté, Delmer Daves, Douglas Gordon ... and especially his disciple Andrew V. McLaglen, all recognized how much they had been influenced by Ford's art and his personal style. A style already deemed as "classic": prone to complex shots, perfect framing and distribution of objects and people (*The Iron Horse*, 1924), he would use the foreground with great restraint, contrasting with huge panoramic shots (*Stagecoach*, 1939; *Fort Apache*, 1948).

The beauty of his style lies in its economy of expression: it suffices with two or three shots to supply the narrative -sometimes helped by solid writers like Nunally Johnson and Dudley Nichols-, a delicate and emotional tone. In this way his films were defined by his attitude towards his medium and his standards of conduct.

Also, John Ford was able to transcend the boundaries of filmmaking through to a human-existential depth to achieve perfect balance. This arose from the confluence of space and time to converge at a key point: the man and the woman, the average person and the world around him/her. A humanity in which the perennial values remain: love, work, friendship, courage, justice, honor, duty, simplicity, courage, generosity, humor, virility, folklore, coexistence... all becoming reality in the story being told, in the characters (*The Quiet Man*, 1952). One could speak of a type of a Fordian humanism.

Obviously, Ford's films have their own heroes that expose his particular worldview, his personal universe. The Fordian hero -says Jean Mitry- is a man who relies on his environment, immersed in it, dominating it, as evidenced in *My Darling Clementine* (1946), *Rio Grande* (1950), *The Searchers* (1956), *Two Rode Together* (1961), *The Man Who shot Liberty Valance* (1962), and *Cheyenne Autumn* (1964), which was his cinematic testament and vindication of the Native American - a film that allowed the characters to be true to their identities, fighting their own demons.

Accordingly, he used a series of actors that served him well, aptly portraying his characters: Spencer Tracy, Victor MacLaglen, John Wayne, Henry Fonda, James Stewart and Richard Wid-

mark ... and, among the secondary ones: Barry Fitzgerald, Ward Bond, Walter Brennan, John Carradine, Andy Devine and Woody Strode. The Fordian man is primitive, strong, patriotic, demanding of others and himself, kind and honest, straightforward and idealistic, somewhat proud and aggressive. On the other hand, the Fordian woman is strong, a good mother, a homemaker with a large apron, hands on hips waiting for her husband, sensitive and loyal, with a great sense of religion, not without a fighting spirit and a certain romanticism in the background. Such heroines -some reaching stardom under John Ford-, were Maureen O'Hara, Joanne Dru, Linda Darnell, Corinne Calvet, Jane Darwell, Constance Towers and Carroll Baker, to mention a few. Stars of the silver screen, they were all to join the Ford family.

Considered the best creator of dialogued images, despite the later detractors who would label him overly patriotic, ultra-conservative and reactionary (he was later vidicated, as were Hitchcock and Hawks), the figure and works of John Ford -winning Oscars for his social portraits *The Informer* (1936), *The Grapes of Wrath* (1940), *How Green Was my Valley* (1941) and *The Quiet Man*- remain as part of the history and legend of the American people.

STAGECOACH

Spanish title: *La diligencia*. Production: Ford/Wanger, for United Artists (USA, 1939). Producer: Walter Wanger. Director: John Ford. Story: based on the novel *The Stage of Lordburg* by Ernest Haycox. Screenplay: Dudley Nichols. Photography: Bert Glennon and Ray Binger. Score: Richard Hageman. Art decoration: Alexander Toluboff and Wiard B. Ihnen. Editing: Dorothy Spencer. Starring: John Wayne (Ringo Kid), Claire Trevor (Dallas), Thomas Mitchell (Dr. Josiah Boone), John Carradine (Hatfield), Andy Devine (Buck), Louise Plat (Lucy Mallory), George Brancoft (Curly Gatewood), Donald Meek (Samuel Peacock). Black and white - 93 min.

An authentic masterpiece of the Seventh Art. As far as the western and the talkie were concerned, there would be a before *Stagecoach* and an after. The natural setting of Monument Valley has become part of American folklore due to this great film.

Toward 1880, a Wells Fargo stagecoach is travelling through the wide open spaces of the American west. It is carrying seven passengers of various ilk: a saloon girl, an alcoholic doctor, a soldier's wife who is about to give birth, a professional gambler, a banker who has robbed his own bank and is on the run with the money, a whiskey salesman and the sheriff of a local town. Along the way they are joined by Ringo Kid, who has escaped from prison and will be arrested by the lawman. Hanging over them is the ever-present Indian threat.

When this screen classic was released, western cinema was in crisis: the horse-back rides through the prairies, heroic but superficial, needed a makeover. John Ford, already a specialist of the genre during the silent era - (*The Iron Horse,* 1924, was his most important silent film), carried out an essential modification to the principles of takies. Without abandoning either the wide open spaces or the traditional hero -this would be John Wayne's ticket to stardom-, with this film, the great filmmaker created the deep psychological western, a style that endured until the appearance of the spaghetti westerns of the '60s, when the decline of this memorable genre began.

The study of the American outlook that Ford offers in *Stagecoach*, through the meeting and coexistence of different social classes within a confined setting and faced with an inexorable outcome, give the film a clear sociological value. Professor José María Sesé had this to say: "In this film individual and collective psychology complement each other, support each other; the group exists through the individuals and they act as a group. This is revealed by their acts, gestures, looks ... the characters' personalities; seemingly simplistic people, but deep-down authentic personalities that are developing amid moral discourse about man and his complexities, about good and evil, about love and earth. Through the unconscious manifestation of their feelings, a characteristic Ford psychological method, we see ourselves empowered in the story.[51] "However, some critics agree that *The Lost Patrol* (1934), by the same Ford, was a precursor of this isolated microuniverse.

51 *El cine en 111 películas*, Madrid, Eiunsa, 1995, p. 121.

Moreover, with this work the western constants are consolidated: the lady, the horse, the gun, courage, sense of duty, friendship, loyalty..., increasing the cinematic value of his brilliant narrative, in careful black and white, and with memorable sequences like the lenthy travelling by the camera during the Indian attack.

Stagecoach spawned various remakes and copycat versions, none of which were able to accomplish more than copying the title. Orson Welles claimed to have seen this film 40 times, before releasing his *Citizen Kane* a year later. But the Academy of Motion Pictures just awarded it two Oscars: for Best Supporting Actor (Thomas Mitchell) and for Best Adapted Music (Richard Hageman). However, in John Kobal's[52] list of the hundred best films in the history of cinema -established by hundreds of critics around the world-, it appears at number 22.

Chapter 8

KING VIDOR, GEORGE CUKOR AND FRANK CAPRA

These are three other maestros of American cinema who merit a separate chapter, which we will combine with one of the most characteristic comedies of the classic period.

KING VIDOR (1894-1982)

He was a great pioneer and master of American cinema. Born in Galveston (Texas), he contributed to the development of film language, especially in terms of expressiveness. From a wealthy Hungarian family, King Wallis Vidor had begun his studies at the Military Academy in San Antonio, but worked as a clerk in a cinema. Subsequently, he would discover his true vocation and dedicate himself to the art of imagery, shooting several documentaries in New York, until he decided to move to Hollywood with his young wife, who would become the actress Florence Vidor.

However, his move to the Mecca of the Movies did not provide him with instant success: he had to accept more menial work before becoming stage-manager and scriptwriter, writing 52 scripts. But he learned his good offices as filmmaker as assistant director at the Triangle Film Corporation alongside the masters D. W. Griffith and Thomas H. Ince. In 1918 he began making films, later to achieve worldwide fame as an innovator who helped develop most genres.

Vidor was the greatest exponent of American social cinema, with four masterpieces: *The Crowd* (1928), *Hallelujah!* (1929), *Street Scene* (1931) and *Our Daily Bread* (1934). He also directed famous war movies like *The Big Parade* (1925), comedies like *The Patsy* (1928), the spy film *Comrade X* (1940), and the famous westerns *Billy the Kid* (1930), *Duel in the Sun* (1946) and *Man Without a Star* (1955), the monumental epic *War and Peace* (1956), from the novel by Tolstoy, and the biblical *Solomon and Sheba* (1959), which was shot in Spain. He would revert to social issues with *An American Romance*, 1944) and *The Fountainhead* (1949), among many other titles, directing as many as 54 feature films.

King Wallis Vidor was also a great poet of the silver screen. His works are like short epics, narrated as individual and collective poems, the epic or expressive spirit of which will touch the viewer deeply. The violent pace sometimes takes his films from the brilliant to the excessive. Influenced by Soviet cinema, especially by Dovzhenko -as seen in *An American Romance*-, his brilliant baroque style is synthesized with ancient tragedy, especially in the legendary *Duel in the Sun* and *Ruby Gentry* (1952).

His work describes the exploits of the free man, individualist but solitary, who builds his life, his work and his nation. Accordingly, King Vidor had achieved a genuinely American cinematic oeuvre of signature characteristics: sometimes brave and unhappy, sometimes sentimental and romantic, providing utopian -although sometimes somewhat dated- solutions. However, the protest character of some films was also overshadowed by certain conformity. It was an epic oeuvre reflecting the spirit of his country, describing in detail, with the precision of his creative genius, the different environments of his society.

Accused of making movies to order and in the service of some star, he defended his work in

52 *Las 100 mejores películas*, Madrid, Alianza, 2003.

the American film industry in a personal interview as follows: "I don't recall any difficulties with any stars, because I almost always used new people in order to give new artists a chance and promote new talent. As for freedom, I will say that those Hollywood studios were large enough to provide sufficient freedom and to be able to move about completely independently... I usually came up with the idea and they provided me with the technical means, the materials, to translate it to the silver screen. In spite of the charges that I was working on behalf of some particular actress, the truth is that many films came from within me. In Hollywood, disillusionment has always been a part of the culture. So, I paid for my war trilogy (*The Big Parade*), the wheat (*Our Daily Bread*) and the steel (*An American Romance*) with borrowed money."

And, with regard to some of the issues relating to two of his masterpieces of the silent era, he proffered some definitive statements about his position as an author: "*The Big Parade* was totally an anti-war film. My ideas were anti-war in those years, although less so than now. However, I also released pro-American propaganda, it was necessary to do so. But today -he told me during the Festival of San Sebastian, in 1971 - anti-war feelings are very strong, as the sense of nationalism and triumphalism has receded. *The Crowd* was an evolution of *The Big Parade*, in which the protagonist reacts to events in society. So, part of my films showed the daily ups and downs of the common man. That's why I chose to work with unknown artists. And the star was the central point of the film, who outlining his ideas, which sometimes were mine. There was no conformism in my films, I assure you. I just believe in the integrity of the individual. I think the man inside you realizes that you have to fulfill a certain mission to uplift. And I am convinced that a film that teaches the individual he is not alone in his quest for eternal life will be received with open arms and hearts everywhere."[53]

Considered one of the few filmmakers who put a new, more personal and intimate complexion on the Hollywood blockbuster, this unforgettable American film pioneer was, as of 1959, unable to continue with his work due to a lack of confidence by the producers at the time. In his last years, after several unsuccessful projects, he withdrew prematurely, dedicating himself to painting and philosophy. He also directed two short experimental films: *Truth and Illusion*: *An Introduction to Metaphysics* (1966) and *Metaphor* (1979). A year earlier, he received a special Oscar for his contribution to the Seventh Art. Later employed as a professor of film art at the University of Southern California, his valuable personal records were donated to the University of Texas at Austin.

GEORGE CUKOR (1899-1983)

He stood out as a master of American comedy. Born in New York, as part of a wealthy family of Hungarian origin, he would study law and triumph as an actor and theater director in the '20s before turning to filmmaking. A developer of all genres, he is considered a disciple of Ernst Lubitsch.

After leaving the Broadway stage, George Cukor established himself in Hollywood as dialogue speaker during the nascent talkies, excelling in this role in the pacifist *All Quiet on the Western Front* (Milestone, 1930). In Hollywood, he collaborated with the aforementioned Lubitsch (1930-1932), and then made several films of uneven quality, but also masterpieces that would go down in history.

Well-read and modest, clear-thinking and respected as a filmmaker, Cukor always worked as part of a team, surrounding himself with high quality collaborators to whom he afforded complete artistic and creative freedom. Although he didn't consider himself a writer, he created a very personal kind of ironic comedy genre, dramatic and sentimental. He also excelled in adapting great literary classics such as *David Copperfield* (1935) and *Camille* (1936), *La Dame aux camélias* by Dumas, and theater, like *Romeo and Juliet* (1936) and *My Fair Lady* (1964 , for which he received an Oscar as director), now having inspired *Pygmalion*.

George Cukor was elegant and refined, although sometimes distant. He achieved notoriety

53 Comp. J. M. Caparrós Lera, *Una historia del cine a través de ocho maestros*, Madrid, Eiunsa, 2003, cap. 2: "King Vidor. Del nacimiento del sonoro al esplendor de Hollywood", pp. 35-51.

primarily as a director of actresses: from his usual Katharine Hepburn (*Little Women*, 1933, *Sylvia Scarlett*, 1935, the masterful *Philadelphia Story*, 1940, and *Adam's Rib*, 1949) to the unforgettable Greta Garbo (in the aforementioned *Camille* and *Two-Faced Woman*, 1941), to other stars such as Claudette Colbert (Zaza, 1939), Joan Crawford (*The Women*, 1939, *A Woman's Face*, 1941), Ingrid Bergman (*Gaslight*, 1944), Judy Holliday (*Born Yesterday*, 1950 *The Marrying Kind*, 1952), Judy Garland (*A Star is Born*, 1954), Ava Gardner (*Bhowani Junction*, 1956), Sophia Loren (*Heller in Pink Tights*, 1960), Marilyn Monroe (*The Billionaire*, 1960), Audrey Herburn (the aforementioned *My Fair Lady*) and Maggie Smith (*Travels with my Aunt*, 1973).

Similarly, Cukor inspired many famous actors like Spencer Tracy, Charles Boyer, Ronald Colman, Robert Taylor, Cary Grant, James Stewart and the British James Mason, Stewart Granger and Laurence Olivier, among others. He had prepared and started shooting *Gone with the Wind* (1939) as director, a film from which he would have to withdraw after colliding with Clark Gable. Victor Fleming was later brought on as his replacement.

His film universe was built on knowledge and exploration of the feminine world, in which he showed a truly extraordinary intuition and sensitivity. José Luis Guarner wrote that Cukor's preocupation was "to reflect the various nuances of human behavior -from the deepest to the most superficial-, therefore all his films are a synthesis of comedy, drama and tragedy."

Maker of show films rich in visuals and music, he would batter the film world in his portrayal *What Price Hollywood?* (1932) and the aforementioned *A Star is Born*. "In Europe, a director is more respected. In Hollywood, when you release a film, everyone believes himself qualified to give an opinion," he said. He died in Los Angeles in 1983, shortly before he had made his last movie: *Rich and Famous* (1981), with Jacqueline Bisset and Candice Bergen as great protagonists.

To sum up, in George Cukor's ouevre one can appreciate uncommon dramatic strength, with great command of color and magnificence in the mise-en-scène.

FRANK CAPRA (1897-1991)

Another master of American social comedy. Son of Italian immigrant farmers (he was born in Palermo), he worked in a thousand and one jobs to pay for his studies of chemical engineering at the prestigious California Institute of Technology. Catholic and populist, was known for his defense of human rights and individual freedoms.

He debuted in film in 1922, with a short based on a poem by Kipling, *The Ballad of Fultah Fisher*. He worked as an editor and documentary filmmaker before joining Mack Sennett Studios, where he rose to direct some of the most famous Harry Langdon films: *The Strong Man* (1926), *Long Pants* (1927) and others. In New York, he releases the comedy *Three's a Crowd* (1927), in which debuted Claudette Colbert. Back in Hollywood, he joined the fledgling talkies, making the actress Barbara Stanwyck famous with four films. This Capra-Stanwyck collaboration would resume with his masterful *John Doe* (1941), alongside the "heartthrob" Gary Cooper. Thus Frank Capra soon not only stood out as a great director, but also as "discoverer" of stars: from Katharine Hepburn to the aforementioned Claudette Colbert and Barbara Stanwyck, to "heartthrobs" such as Clark Gable, Spencer Tracy, James Stewart and said Cooper.

In 1934, the still young Capra got his first big hit with *It Happened One Night*, a film that received the most important Oscars at the Academy Awards. A witty sitcom, masterfully played by the pair Colbert and Gable, it was an indisputable sign of his artistic prowess and compassion as filmmaker. This legendary film was followed by other famous comedies: *Mr. Deeds* (1936), *You Can't Take it With You* (1938) and *Mr. Smith* (1939), the latter two played by James Stewart. It was the time of the Depression, and his films portrayed not only the true American way of life, but helped viewers to escape in those difficult years, "daydreaming" and forgetting their hard everyday problems through fantasy and sense of humor. So, Frank Capra himself said: "My whole career has been to make films in which I laughed at ourselves (and myself), which is possibly the reason why all my films, with one exception (*Lost Horizon*), have been about the American people. I know Americans better than the people of any

other country and knowing them better, I believe I know what one should laugh at and when one should laugh at oneself."

With this open and carefree spirit, he produced his new masterpieces: *Arsenic and Old Lace* (1944), with Cary Grant, and *What a Wonderful Life* (1946), a memorable ode to friendship and human kindness that reflects certain mentalities and the everyday life of ordinary people. Another feature of his work was the ability to overcome and redemption through the individual spirit of the average American who symbolizes the United States.

After two terms as a documentary filmmaker, with his famous propaganda series *Why We Fight*, he directed the socially critical film *State of the Union* (1948), in which he dealt with integrity and political corruption, which would get him into a lot of trouble. His later important works, *A Hole in the Head* (1959) and *Pocketful of Miracles* (1961), served to confirm and consolidate his reputation as master filmmaker: "The meaning of a film isn't in its veracity or falsehood, but in the timelessness of its ideas and in its popularity with the public. It should be considered less as a mirror on life than as a documentary on human psychology, a reflection of the popular spirit," said Capra himself.

Frank Capra's idealistic and humanitarian films always exalted the ordinary man and woman through the portrayal of mostly exemplary characters. A person of deep convictions, seeing that modern audiences and producers no longer understood him, he knew to retire early. It is obvious, therefore, that this maestro of American cinema created a symbolic ouevre of great historical and sociological value, which has been passed on to future generations.

IT'S A WONDERFUL LIFE!

Spanish title: *¡Qué Bello es vivir!* Production: Liberty Films, for RKO (USA, 1946). Producer: Frank Capra. Director: Frank Capra. Story: based on the story *The Greatest Gift*, by Philip von Dooren Stern. Screenplay: Frances Goodrich, Albert Hackett and Frank Capra. Photography: Joseph Walker and Joseph Biroc. Score: Dimitri Tiomkin. Art decoration: Jack Okey and Emil Kuri. Editing: William Hornbeck. Starring: James Stewart (George Bailey), Donna Reed (Mary Hatch), Lionel Barrynore (Henry F. Potter), Thomas Mitchell (Uncle Willy), Henry Travers (The Angel Clarence), Gloria Grahame (Violet Bick), Samuel S. Hindws (Mr. Bailey), Frank Faylen (Ernie), Beulah Bondi (Mrs. Bailey). Black and white - 129 min.

This is one of maestro Frank Capra's most emblematic films. He was the filmmaker who best disseminated the American Way of Life and who, with his social comedies, helped uplift the American public that was suffering through the Great Depression.

In the town of Bedford Falls, the Bailey family is faced with the unscrupulous owner of the only bank in town. Feeling overwhelmed, George Bailey decides to commit suicide so that his family can benefit from the proceeds of his life-insurance policy when an angel from heaven, Clarence, who has to do a good deed to get his wings, manages to talk George out of it. Clarence shows George what society around him would be like without him.

Fernando Alonso Barahona writes: "Idealistic is the word that is often used to describe not only *It's a Wonderful Life!* but most of Capra's works (...) But, beneath the film's message of solidarity and optimism, lies a deeper anthropological reflection: each individual life has intrinsic value not only in and of itself, but we can not alter one without altering the lives around it. The id of each person is intricately linked to their situation -personal, family or social-, so when George Bailey contemplates what the world might have been like had he never been born, he encounters a very different world, much changed, and he realizes how important he is to those around him, comes to grips with his own dignity."[54]

For his part, the film-specialist Augusto M. Torres had this to say about the filmmaker's work: "Placed in a socio-political context as defined as that of the United States in the years before World War II, impossible utopias featuring a certain 'boy scout' ideology materialized, where ordinary citizens successfully confronted powerful institutions, halfway between the story and social criticism. Capra's secret is that, besides the fact that

54 *Las Obras Maestras del Cine*, Barcelona, Royal, 1994, pp. 94-95.

he tells a great story, deep down, he is always telling his life story of the poor Sicilian immigrant who, thanks to his perseverance and the help of his family, becomes an American millionaire."[55]

Few films, therefore, have enjoyed such a passionate response from the viewing public as *It's a Wonderful Life*, which is shown on TV each Christmas in the western world. In the face of critisicm from some in the intellectual community, Capra himself responded:

"The film wasn't intended for obtuse critics or intellectuals. It was my style of film, intended for my style of audience... It was a movie that assured those who had lost the joy of living, who had lost a sense of value, who had lost hope, the drunkard, the drug-addict, and the prostitute, those who were behind bars or who were behind the iron curtain that no man is a failure! It taught *The Men*tally or physically challenged, *The Women* of advancing years who were seemingly condemned to becoming old maids, *The Men* of advancing years condemned to a life hard physical labor, seemingly without hope of a better future, that the essence of a human life is the connection with a number of other human lives; and that without that, life would be a terrible emptiness. "(See his invaluable autobiography, *Frank Capra. The Name above the Title*, 1971).

Chapter 9

THE STAR SYSTEM AND THE OSCARS

Moreover, this Hollywood era also constituted the golden years of the star system, producing both male and female stars, attracting universal public attention. And with that, the long period when people went to the cinema to see one famous artist or another, rather than to see the film itself, even to identify with- and dream about this or that star, had begun. (At the same time, movie magazines about the lives of the stars would proliferate.)[56]

The most representative example of the Hollywood star system would be the wars the producers fought over the likes of the aforementioned Greta Garbo (*Mata Hari, Grand Hotel, Queen Christina, Anna Karenina, Conquest, Camille*) and Marlene Dietrich *(Morocco, Desire, Shanghai Express, The Scarlet Empress, The Garden of Allah*), featuring truly antagonistic types for whom money was no object; and graceful and captivating "heartthrobs" like Robert Taylor and Clark Gable, aka the "King".

Gable was already enshrined, however. He had starred in the unforgettable film *Gone with the Wind* (1939) at the end of the forties, a timeless film which continues to hold the world box office record -in adjusted figures-, with successive re-makes and ten Acadamy Awards to its credit.

And since we mentioned those coveted prizes of the great Mecca of the Movies, it is worth noting in this section how these awards came into being: the coveted gold statuettes -not actually made of gold- that would carry with them such enormous benefits to the award-winning films and artists. Although the first award was presented in 1928, the Oscars originated a year earlier, when, on May 11, 1927, 36 notable Holywood figures gathered at the Roosevelt Hotel in Los Angeles and founded the now-famous Academy of Motion Picture Arts and Sciences. Among those figures were the actors Douglas Fairbanks, Mary Pickford and Harold Lloyd; the directors Cecil B. De Mille, Raoul Walsh and Henry King; and the producers Jack Warner and Louis B. Mayer. Apparently, the founding principals were altruistic, encouraging many innovations to help improve the film industry, both technically and aesthetically. And to that end, they thought it expedient to grant an annual series of awards to those who had distinguished themselves most in achieving those ends. Therefore, at this founding meeting, the famous golden statue, created by art director Cedric Gibbons and molded by sculptor George Stanley, had already been devised.[57]

---

55 *El cine norteamericano en 120 películas*, Madrid, Alianza, 1992, p. 147.

56 See Alexander Walker, *The Stars. A Hollywood Phenomenon*, Barcelona, Anagrama, 1974; the anthropological classic Edgar Morin, *Las Stars*, Barcelona, Dopesa, 1973; y R. Dyer, *Cinema Stars. History, Ideology, Eesthetics*, Barcelona, Paidós, 2001.

57 Comp. H. Alsina Thevenet, *Cine sonoro americano y los Oscars de Hollywood: 1927-1985*, Buenos Aires, Corregidor, 1986; J. Osborne, *60 Years of Oscar*, New York, Abbeville Press, 1989; J. L. Mena, *Todo sobre el "Oscar"*, Madrid, Aguilar, 1988; y Conrado Xalabarder, *Enciclopedia de los Oscar*, Barcelona, Ediciones B, 1996.

Over the years the Oscar has become a myth, subject to pressure and special interests. But this Hollywood myth still works: the public is fascinated by the awards and fills the theatres where the winning films are shown. And film professionals continue to vie for the statuette, although critics have been paying more attention to film festivals and events that the over-hyped Academy Awards. (See final annex.)

Still, the precious Oscars are closely connected to Holywood's star system, the winners receiving the congratulations of the industry and the endorsement of the global viewing public. Hence, the global recognition of traditional heroes and role-models such as Gary Cooper, Spencer Tracy and James Stewart, and of comedians like Katharine Hepburn, Cary Grant and Bette Davis, just to name a few. However, it is worthwhile to state that such a system of star-making was very artificial, even to the point of deception -the Rock Hudson case, many years later-, and would contribute to some stars' moral destruction, (Marilyn Monroe being the most obvious example).

Almost as a reaction to the star system, the Actors Studio was set up in 1947 in New York by Elia Kazan and Lee Strasberg, both devotees of the Stanislavsky method. Their teachings would affect most young American actors and even Europeans, adding fresh impulses to the art of acting. Among the professionals trained using this method are/were: Marlon Brando, Paul Newman, Montgomery Clift, Anthony Franciosa, Karl Malden, Rod Steiger, Nathalie Wood, Lee Remick, Shelley Winters, Joanne Woodward, Eva Marie Saint, Carroll Baker, Ben Gazzara, Jack Palance... and idol James Dean -who suddenly disappeared-, furnishing Hollywood with truly unmistakable works of art.[58]

WILLIAM WYLER (1902-1981)

He was a classic of American cinema and one of the best commercial filmmakers of the Seventh Art. Of Swiss decent (he was born in Mulhouse, France), he studied in Lausanne and Paris, where he studied the violin at the Conservatory of Music.

Having some difficulty surviving, his uncle Carl Laemmle hired him to work in the advertising department at Universal. He moved to the Mecca of the Movies, starting as an assistant editor and director of short films in 1925 -some starring Harry Carey-, and director of silent B-films. Having learned the trade well, he would become a solid director during the Golden Age of Hollywood, reaching his zenith as filmmaker between 1936 and 1946, making specialty films with Gregg Toland.

He proved to be a great adapter of famous works: *These Three, Dead End, The Little Foxes,* by Lillian Hellman; *The Heiress,* by Henry James; *Wuthering Heights*, by the Brontë sisters...; A film-writer of some repute, he demonstrated his strengths and weaknesses as a filmmaker in many different genres, as can be seen in the psychological western *The Outsider* (1940), the epic western *The Big Country* (1958) and in the social critique *Dead End* (1937); or the biblical-historical *Ben-Hur* (1959), in the comedy *Roman Holiday* (1953) and *How to Steal a Million* (1966)...; also excelling in the musical melodrama *Funny Girl* (1968) and the critical portraits of American society, *Dodsworth* (1936), *Jezebel* (1938) and *Mrs. Miniver* (1942), just to name a few. During World War II he reached the rank of Major in the Air Force and shot numerous propaganda documentaries like *The Memphis Belle*, *The Fighting Lady* and *Thunderbolt*. But his masterpiece was *The Best Years of our Lives* (1946), which chronicles the return of American military men to regular society and the difficulties they experience adapting to ordinary civillian life, for which he would again be presented with Academy Awards.

His language was highly visual; he had a great command of rhythm and the art of editing. In addition to his stylistic contributions with the sequence-shot and depth of field -which would influence Orson Welles-, and his excellent character study, Wyler stood out for his direction of actresses, from Bette Davis to Olivia de Havilland, Merle Oberon, Teresa Wright, Greer Garson..., and on to Jennifer Jones, Audrey Hepburn and Barbra Streisand; and also for his taste for enclosed spaces, as shown in *Ladder 21* (1951) and *The Desperate Hours* (1955), it having been said of him that "he has never made a bad film."

58 See Lee Strasberg, *L'Actor Studio et le Méthode. La reve d'un passion*, Paris, Interditions, 1988.

Branded as an overly simplistic and superficial craftsman and academic, the decline of this criticized master filmmaker was confirmed with his last release, *The Liberation of L.B. Jones*, which suffered from its concessions to the violent erotic tendencies of cinema at the time. Retired since 1970, William Wyler -along with his contemporary and also controversial Billy Wilder-, received the most gold statuettes ever awarded to a director in his career.

THE BEST YEARS OF OUR LIVES

Spanish title: *Los mejores años de nuestra vida*. Production: Samuel Goldwyn, for RKO Pictures (USA, 1946). Director: William Wyler. Story: based on the novel in verse *Glory and Me*, by MacKinlay Kantor. Screenplay: Robert E. Sherwood. Photography: Gregg Toland. Score: Hugo Friedhofer. Music: Emil Newman. Art decoration: Perry Fergurson, George Jankins and Julia Heron. Editing: Daniel Mandell. Starring: Myrna Loy (Millie Stephenson), Fredric March (Al Stephenson), Dana Andrews (Fred Derry), Teresa Wright (Peggy Stephenson), Virginia Mayo (Mary Derry), Cathy O'Donnell (Wilma Cameron), Harold Russell (Homer Parrish), Hoagy Carmichael (Butch Engle), Steve Cochran (Cliff). Black and white - 182 min.

This is a film that received almost entirely positive reviews from both the critics and the public, and which has stood the test of time. Moreover, it is hard to understand *The Men*tality of postwar America without the observations of this cinematic masterpiece.

After World War II, Homer, Fred and Al -all from different social classes- return home. All three are in the same plane bringing them home to Boone City, and all are apprehensive of what might await them, having to re-adapt to civilian life after the war. Homer, who lost both forearms when his ship was attacked by a submarine, does not know how his girlfriend, Wilma, will react. Fred, who suffers from constant nightmares seeing his plane shot down, isn't able to relate to his light-hearted wife, Mary, and seems to find solace in Al's daughter Peggie. Al's wife, Millie, cannot seem to adjust to life with her husband, who drinks too much, and cannot reconcile herself with the fact that her daughter Peggie might be breaking up Fred and Mary's marriage. By the time Homer and Wilma get married, the latter having accepted his disability, Fred has divorced Mary and has found work. The exchange of glances between Peggy and Fred in the presence of Al and Millie, speaks volumes about their desire to unite their lives.

Although *The Best Years of our Lives* was not free of suspicions by the dreaded House Un-American Activities Committee (HUAC), when Samuel Goldwyn learned that the HUAC was considering "studying" some scenes from the film, he threatened to make public his views on the "witch hunt" (and the tough Hollywood mogul, of Jewish origin, could hardly be suspected of being a communist); his firm stance helped persuade the Committee to call off its investigation. In addition, the censors raised some moral issues, because the sergeant's daughter falls for the captain, despite his being married. But Goldwyn ignored this, too. At first, the theatres would not release the film because of its realism and excessive length, but eventually, on November 22, 1946, it was released in New York to great acclaim. And Hollywood rewarded those involved with seven of its prized statuettes. During the first year after its release, the film earned more than ten million dollars (at a cost of 2.1 million).

However, it was not all praise for William Wyler's film. He was accused of failing to avoid clichés and that the film's conclusions were too predictable. The optimistic ending was also criticized by leftist groups. However, a colleague of the author, Billy Wilder, said: "*The Best Years of our Lives* is the best directed film I've ever seen in my life." Also contributing to the picture's success was the splendid photography and careful interpretation by Gregg Toland, Wyler's usual camera operator -having also worked on the mythical *Citizen Kane*-, who, with this film, concluded his working relationship with this director.

As an emotional melodrama: William Wyler's masterful work amply visualized some very human problems: bitterness and pain, perplexity and understanding, tenderness and uncertainty, mood conditions and compassion, social concerns and frustration.

In turn, the film expert John Kobal summarized this great film as follows: "There is no doubt

that *The Best Years of our Lives* was sincere in provoking the emotions in the audience of the time; it is unquestionably an example of excellence in American filmmaking, like, for example, *Casablanca* or *Meet Me in St. Louis*, or any of the previous films directed by William Wyler, whose thoroughness was legendary, repeating take after take until he was sure that the scene was as it should be... It is still shocking to behold the almost clinical innocence that allowed the people of a nation to think that everything their government said was the truth, and that what it told them to do was correct. He concluded: those really were the best years of their lives."

Chapter 10

THE MAESTROS RAOUL WALSH AND BILLY WILDER

We will now review two other great filmmakers of the classic period of American cinema, along with a key film from the golden age of Hollywood.

RAOUL WALSH (1887-1980)

Considered an "honorable worker" in Hollywood, he actually was a master of the Seventh Art who developed all the genres with an excellent feel for narrative filmmaking.

Born in New York, of Irish and Spanish origen, he studied at the University of Seton Hall and Dramatic Arts with Paul Amstrong (1910-1912). A painter and a composer, he turned to acting -in *The Birth of a Nation*, he starred as Lincoln's assassin, John Wilkes Booth-, and became assistant to David Wark Griffith, whose successor he would become.

In addition to being a producer of short films, he was script-writer and director for William Fox from 1915. He debuted as filmmaker one year earlier when he co-directed a film about Pancho Villa with Christy Cabanne.

This great pioneer of American cinema made more than one hundred films, the first of the silent era starring his brother George Walsh. But he became world famous with *The Thief of Bagdad* (1924), starring and designed by Douglas Fairbanks. In this film he already stood out for his visual mastery and his perfection of special effects, and would follow it with other memorable classics, both silent and with sound: westerns, like his masterful and restored *The Big Trail* (1930), the mythical *They Died with Their Boots On* (1941), the epic A Distant Trumpet (1964); the adventure and pirate films *Captain Horatio Hornblower* (1951), *Blackbeard the Pirate* (1952), and *Sea Devils* (1953); the war films *What Price Glory?* (1926), *Objective, Burma* (1944) and *Battle Cry* (1955) and the melodramas and police thrillers *High Sierra* (1941) and *White Heat* (1949), starring the great James Cagney; and the biographical *Gentleman Jim* (1942) and the spectacular biblical *Esther and the King* (1960), among others. Raoul Walsh demonstrated in all of these that he was a master story-teller.

Prolific but uneven in his work, with a prodigious creative sense of action, rhythm and an economy of narrative, he united his inventive ability for gestures and allegories with a precise interpretation into images and solid technique, with an apt use of black and white, color and the various formats. He had an ironic and emotive style, symbolic and articulate, with great dramatic force and epic violence. Sometimes, in long monologues and scenes with a certain theatrical tone, he would alow bitterness and individualism to creep in. A lover of nature, he was a sensitive painter of landscapes, and knew like few others how to portray the serenity of the sea and night.

Although a master of the show film with few peers, he would be accused of being a craftsman, of being indiscriminate and of having little intellectual ambition. However, the French expert Alain Masson would defend him well: "Walsh knows how to visualize well known situations in a very individualized way. This explains the success of a story like *Strawberry Blonde* and the power of the action scenes in most of his films. But isn't the final objective of all his efforts freedom?[59]

Actually, Raoul Walsh was an outstanding image-maker and a prolific worker who reflected *The Men*tality of the American people in his films. Retired in 1964, he had also been a producer, written a western novel (*The Wrath of the Righteous*) and published his revealing memoirs,

59 Comp. *Dictionary ol Cinema*, quote, p. 796.

which are a valuable contemporary source of an era: *Each Man in His Time*, (1974).[60]

BILLY WILDER (1906-2002)

A master of caustic and complicated comedies, he was one of the major developers of genre films. Of Jewish origin (he was born in Vienna), Wilder was a journalist in the mid '20s in his hometown and in Berlin, working as a sportswriter, event- and film critic. He subsequently studied law and worked in dance before starting to write scripts for German producer UFA.

With the advent of Nazism, he immigrated to Paris where he made his directorial debut with *Mauvaise graine* (1934). Called by Joe May, he moved to the United States in 1934. He began working in the Mecca of the Movies alongside other exiles and Lubitsch, of whom he can be considered a disciple, transplanting European vaudeville to the U.S. Dialogist and assistant, did not start as a filmmaker in the talkies until 1942, after the success of his script for Ernst Lubitsch's *Ninotchka*. He soon acquired a remarkable reputation for versatility in film work: his first comedy *The Major and the Minor* (1942), his war film *Five Graves to Cairo* (1943), the film noire *Road to Perdition* (1944) and his first international hit *The Lost Weekend* (1945) - all famous titles in which he made his mark with his biting criticism and pessimism in seedy psychological settings.

However, Wilder's satire was carefree enough to entertain the viewer. His wry attitude -inherited from the aforementioned Lubitsch- was linked to a very European romanticism, peppered with the humorous and frivolous tone that characterized him as a filmmaker. His usually realistic and light-hearted comedies, therefore, were received with popular acclaim: *Sabrina* (1954) and *Arianne* (1957), starring the great Audrey Hepburn, along with William Holden-Humphrey Bogart and Gary Cooper-Maurice Chevalier as "partners", respectively; *The Seven Year Itch* (1955) and *Some Like It Hot* (1959), starring Marilyn Monroe, and, more specifically, *The Apartment* (1960), *One, Two, Three* (1961), *Irma la Douce* (1963), *Kiss Me, Stupid* ((1964) and *Fortune Cookie* (1966), with his regulars Jack Lemmon, Walter Matthau and Shirley MacLaine, among others.

The Viennese filmmaker's vitalist philosophy became evident in these examples of Wilderian film art. He is not easily defined either as a "classical" or an innovative filmmaker because he was always a Hollywood traditionalist who, even in times of production crisis, continued to work as a director. Billy Wilder made sure the scripts and plots of his films were very well-researched, with a tendency toward the dramatic effect and a picaresque coup de grâce, with a sarcasm tinged with sadness and, sometimes, bitterness, with gags that were more verbal than visual, as evidenced in *The Private Life of Sherlock Holmes* (1970), *Avanti!* (1972) and *The Front Page* (1974).

Although his vitalist-romantic stance made him appear contrary to all moral norms, Wilder also moralized from his critical perspective. Thus, he tended to portray a rather short-sighted "good life," characteristic of a man on the rebound from everything. Therefore, and often, his cinematic fables didn't aspire to fight against the communities or issues he satired or complained about: the movie business, in *Sunset Blvd.* (1950), yellow journalism, *Ace in the Hole* (1951), the war, in *Stalag 17* (1953), or the Cold War, in the aforementioned *One, Two, Three*. Accused of cynicism, his pragmatism made him steer clear of idol worship, but sometimes he did not find a better solution than superficial escapism or the laissez faire of instincts through sentimentalism. Also labelled as vulgar and commercial, he pointed out that almost all human motivation can be traced back to sex and/or money.

The strength of the narrative in his films, with which he knew exactly how to evoke the American sociopolitical context, was reaffirmed by his splendid directing of actors: Marlene Dietrich, Kirk Douglas, Charles Laughton, Tyrone Power... in addition to those mentioned above. In dealing with local customs, Wilderian cinema becomes a testimonial to an era that coincided with the glory years of Hollywood, something that he would help popularize worldwide. With great use of the big screen, he wrote all his scripts, in collaboration with Charles Brackett until 1950,

60 See also Marilyn Ann Moss's recent book, *Rauol Walsh. The True Adventures of Hollywood's Legendary Director*, Lexington, The University Press of Kentucky, 2011.

and with the award winning I. A. L. Diamond from 1959 on. He had said "I have ten commandments. The first nine are, thou shalt not bore. The tenth is, thou shalt have right of final cut."

SUNSET BOULEVARD

Spanish title: *El crepúsculo de los dioses*. Production: Paramount (USA, 1950). Producer: Charles Brackett. Director: Billy Wilder. Screenplay: Billy Wilder, Charles Brackett and D. M. Marshman, Jr. Photography: John F. Seitz. Score: Franz Waxman. Art decoration: Hans Dreier and John Meehan. Editing: Doane Harrison and Arthur Schmidt. Starring: Gloria Swanson (Norma Desmond), Erich von Stroheim (Max von Mayerling), William Holden (Joe Gillis), Nancy Olson (Betty Schaefer), Fred Clark (Sheldrake), Lloyd Gouch (Morino), Cecil B. De Mille, Buster Keaton, H. B. Warner, Hedda Hopper (themselves). Black and white - 110 min.

This is the most representative film about the film world -Hollywood from an insider's perspective-, made by the maestro Billy Wilder, the last of the great American fimmakers, who retired as such in 1981.

In the pool of a *Sunset Boulevard* mansion we find the body of Joe Gillis, who proceeds to "tell us" about his life in flashback: specifically, how it was that he had arrived at the house of Norma Desmond -a famous silent film star who had not survived the transition to the talkies-, who supports an enigmatic butler, Max von Mayerling, her former manager and ex-husband. Gillis' misadventures in that luxurious mansion, from which he tries unsuccessfully to escape, end tragically, with a great performance of the alienated Hollywood star when faced with the police.

Sunset Blvd. is a fable that represents an entire era -coinciding with the golden years of the Mecca of the Movies-, that filmmakers such as Erich von Stroheim and actresses like Gloria Swanson -who masterfully interpret themselves-, helped make a reality. In this sense, the scene when both contemplate their film *Queen Kelly* (1928) is very significant, as she exclaims at the sight of her own image: "There are no faces like that in the movies."

In this original film, Wilder presents a satire about the ingratitude of the film world through a reflection on human frailty and death -acquiring a certain Wagnerian air (although the soundtrack includes "Dance of the Seven Veils" from *Salome* by Richard Strauss)-, in a word: the passage of time and the decadence, the truth and the lies, reality and fiction, ambition, and the film within the film.

Not without nostalgia, *Sunset Boulevard* also offers a tribute to two big names of American cinema who did not adapt to the new era of the talkies -and also the classic figures Buster Keaton and Cecil B. Mille. Skipping the rules of the time and baffling the fans of the 50's -using flash-back style-, a dead man tells his tragic story using a voice-over. Recently, this was imitated in *American Beauty* (Sam Mendes, 1999); here, as in the Academy Award winning film, tenderness and romance are combined with irony and cynicism-, a style that characterized Wilder as author.

"Both the critics and the viewing public -wrote Nuria Vidal- were fascinated by the film as if hypnotized by a snake charmer. This fascination came from the baroque decadence of his images, the very special use of light, with lighting that accentuated the feeling of being displaced in time, but mainly from the absolutely absorbing character played by Gloria Swanson. (...) Billy Wilder defined the film as a mixture of true Hollywood and an invented version. It has been said that this was the best film ever made about Hollywood, and we might add that it was the only film that has dared to look inside."[61]

In short, an acute study of American attitudes and a deep moral inquiry about physical and spiritual death, expressed using purely cinematic media, and causing serious critical reflection by the viewer. With eleven Academy Award nominations, *Sunset Boulevard* only received three Oscars: Best Original Screenplay, Best Art Direction and Best Musical Score.

61 *100 películas míticas*, Barcelona, Biblioteca de La Vanguardia, 1986, p. 46.

Chapter 11

THE THRILLER: GANGSTER MOVIES AND FILM NOIR

In the chapter on film genres, we expressly omitted a reference to one of the most important ones of this "glorious" American era: the thriller, in which we include gangster movies and film noir.[62]

Born during the Depression -after the Wall Street crash-, when the American man found himself not only ruined financially, in some social strata, but broken morally, a type of film appeared revealing the sad state of affairs after of the famous U.S. bankruptcy of 1929: gangsterism, exploitation, police action, the smuggling to get around Prohibition... Quite a set of problems that would lead to many interesting films: films and artists that would garner global public acclaim. It was also a cinematic testimonial of American life in those years.

Thus, the gangster genre was born, continued today by traditional police films like the acclaimed *Scarface*, (1932), by Howard Hawks, *Little Caesar*, (1931) and *I Am a Fugitive From a Chain Gang* (1932), Mervyn Le Roy; *G-Men*, (1935), William Keighley, among many others, which were preceded by that masterpiece by Joseph von Sternberg *Underworld*, (1927) *City Streets*, (1931) by Rouben Mamoulian, who started the genre (and who, in 1935, was the first to start shooting in color, with Becky Sharp); *The Roaring Twenties* (1939), *High Sierra* (1941) and *White Heat* (1949), the three by Raoul Walsh; to *The Asphalt Jungle* (1950) by John Huston. Mythic films that would star gangster-actors and cop-actors, which would proceed to make internationally famous actors from James Cagney to George Raft, to Paul Muni, Edward G. Robinson and many other bad boys and vigilantes of the talkies.

Regarding the film noir genre, as part of the police and detective novels -by much-read authors such as Dashiell Hammett, Raymond Chandler, James Hadley Chase, Horace McCoy, James M. Cain...- that also presented a socio-political testimonial of America in the forties, especially the postwar era-, with key works such as *The Maltese Falcon* (1941), by John Huston, based on Hammett; *Laura* (1944), by Otto Preminger; *Double Indemnity* (1944), by Billy Wilder; Scarlet Street (1944) and *The Woman in the Window* (1945), by the expressionist Fritz Lang -another of Hollywood's greats,[63] also having emigrated to the USA-; *Murder, My Sweet* (1944), by Edward Dmytryk and *The Big Sleep* (1946), by Howard Hawks, again, based on Chandler's novels; *Leave Her to Heaven* (1945), by John M. Stahl, *Gilda* (1946), by Charles Vidor, *The Postman Always Rings Twice* (1946), by Tay Garnett, based on Cain's work; *Out of The Past* (1947), by the specialist, Jacques Tourneur; *The Kiss of Death* (1947) and *Call Northside 777* (1948), both by Henry Hathaway; *Key Largo* (1948), again by John Huston; *Criss Cross* (1949), by Robert Siodmak; *Dark City* (1950), by William Dieterle; *Night and the City* (1950), by Jules Dassin; *He Ran All the Way* (1951), by John Barry; *The Big Heat* (1953), by the maestro Lang; *Kiss Me Deadly* (1955), by Robert Aldrich; *Killer's Kiss* (1955), by the then young Stanley Kubrick; to *The Night of the Hunter* (also from 1955), by the actor Charles Laughton.

The best example of this genre was, undoubtedly, the character-type portrayed by Humphrey Bogart, another enduring actor who embodied the famous detectives Philip Marlowe and Sam Spade the way the readers of the crime novels had imagined. All these films, therefore, were somewhat deterministic, their heroes -or, rather, antiheroes-, were struggling with some very specific constants: fear and anguish, death and violence, eroticism and mystery, squalor and doom, destiny and bondage. The posture assumed, therefore, by the makers of film noir starts with a nihilistic and existentialist philosophy, which seeks to avoid human responsibility for the sake of society. Hence, despite its debatable and even erroneous or immoral theses, it constituted an

62 A. M. Karimi, *Toward a Definition of the American Film Noir*, Metuchen, Scarecrow Press, 1976. See also R. Borde y R. Chaumenton, *Panorama del cine negro*, Buenos Aires, Losange, 1958; F. Hossent, *The Movie Treasure Gangster Movies: Gangsters, Hoodlums and Touch Guys of the Screen*, London, Octopus, 1974; y J. Tuska, *The Detective in Hollywood*, New York, Doubleday, 1978.

63 Peter Bogdanovich, *Fritz Lang in America*, Madrid, Fundamentos, 1972.

extremely important narrative film genre, in both an artistic and analytical sense, -like a portrait of *The Men*talities of an era-, and was to powerfully influence political cinema as well as form a medium of social communication, which, during the 1960's, would be prevalent far beyond the borders of the United States.[64]

HOWARD HAWKS (1896-1977)

Hawks is another of the great American filmmakers. Born in Goshen (Indiana), he had a great future in technology, something he gave up to dedicate himself to the Seventh Art.

Developer of different genres, he had studied mechanical and industrial engineering at the University of Pasadena. He built and raced cars and airplanes, even winning in Indianapolis, and would become an officer in the First World War. As of 1922, he worked as stage manager at Paramount. Assistant, editor and prolific screenwriter, he made his directorial debut in 1926.

Although he lacked originality during the silent period -influenced in part by the Murnau style-, he appealed to European critics with *A Girl in Every Port*, (1928). In the early talkies era he soon showed his qualities as a filmmaker, with a great liveliness in the dialogue and expression of his characters, as seen in *Bringing Up Baby* (1938), starring Katharine Hepburn and Cary Grant, and *Ball of Fire* (1941) starring Gary Cooper and Barbara Stanwyck. Qualities that would characterize his sound and well structured style that leaves the viewer some leeway in its interpretation.

In this regard, Hawks had said: "The people I portray don't dramatize significant situations -I tone them down-, which is normal for this style of people. In the average film there is too much talking. You have to build scenes, edit them well and let the viewer do a little work to get them involved. All that is written that is easily read is not good ... We must write what the character is thinking, for he is the one who is driving the story. When a character believes in something, that is when a situation is created, not because a piece of paper says so.

Howard Hawks had a sober and balanced, orderly and logical style, with few camera movements and close-ups: the action was usually created within the frame. He had few peers when it came to making quality thrillers, as seen in his masterful *Scarface* (1932), the classic gangster film; or the mythic film noir *The Big Sleep* (1946), with Humphrey Bogart as Marlowe; and light comedy. In these genres he would develop his own personal sense of the violent epic and American matriarchy, with its famous relationships and dependencies between a man and woman: *I Was a Male War Bride* (1949), *Monkey Business* (1952), and *Gentlemen Prefer Blondes* (1953).

Furthermore, he would excel at adventure films and westerns: from aviation films, recalling his time as fighter pilot (*The Dawn Patrol*, 1930, *Only Angels Have Wings*, 1938, *Air Force,* 1943) or race-car driver (*Red Line 7000*, 1965), to the great western epics like *Red River* (1948), *Rio Bravo* (1959) and *Eldorado* (1967), all of which starring the great John Wayne; or the world of Africa with *Hatari!* (1962) and ancient Egypt, *Land of the Pharaons* (1955), to the heroic propaganda films like *Sergeant York* (1941), in which landscapes, friendship and ethical values play a major role.

Hawks was very methodical and had a refined sense of humor (*His Girl Friday*, 1940), a precise sense of rythm, of the element of surprise and of the comedic effect (*Man's Favorite Sport?,* 1963). Moreover, he knew how to bestow the mark of his own personality on his work, in which his moral conception, the exaltation of human courage and valor were always present.

Producer of most of his films and appreciated by the critics from the 1950's on, (Pierre Bianchi, in *Cinéma*, Jacques Rivette, in *Cahiers du cinéma*), his straightforward films, accessible to all audiences, are already testimonials of American life and have the flavor of great classics. "I never employ deceit -declared Howard Hawks to the latter French magazine-, I tell my stories in the most straightforward manner, as most anyone

64 Javier Coma and José María Latorre, *Luces y sombras del cine negro*, Barcelona, Fabregat, 1981. See also, the books by the expert F. Guerif, *Le film noir américain* y *Le cinéma policier français*, Paris, Veyrier, 1981; and J. L. Sánchez Noriega, *Obras maestras del cine negro*, Bilbao, Mensajero, 1998. In the Spanish case, see Ramon Espelt, *Ficció criminal a Barcelona 1950-1963*, Barcelona, Laertes, 1998; E. Medina, *Cine negro y policíaco español de los años 50*, Madrid, Laertes, 2000; and Francesc Sánchez Barba*, Brumas del franquismo. El auge del cine negro español (1950-1965)*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2007.

would, placing the camera at the height of a person's eyes." Peter Bogdanovich said of him: "He is probably the most typical American director."[65]

CASABLANCA

Spanish title: *Casablanca*. Production: Hal B. Wallis, for Warner Bros. (USA, 1942). Director: Michael Curtiz. Story: based on the theatrical work: *Everybody Comes to Rick's*, by Murray Burnett and Joan Alison. Screenplay: Julius J. and Philip G. Epstein and Howard Kock. Photography: Arthur Edeson. Score: Max Steiner. Art decoration: Carl Jules Weyl. Editing: Owen Marks. Starring: Humphrey Bogart (Rick Blaine), Ingrid Bergman (Ilsa Laszlo), Paul Henreid (Victor Laszlo), Claude Rains (Capitain Renault), Conrad Veidt (Major Strasser), Sidney Greenstreet (Ferrari), Peter Lorre (Ugarte), Doodly Wilson (Sam). Black and white - 102 min.

A mythic film about the history of cinema made by one of Holywood's "honorable workers," Michael Curtiz, a Hungarian exile who transformed himself into one of American cinema's most prolific directors.

World War II. *Casablanca* has become a city of refugees from Nazi-occupied Europe. A microcosm of humanity in crisis, Rick's Café brings together various escapees. Thus, Major Strasser of the Third Reich travels to the capital of French Morocco to track down the murderer of two of his agents with the help of Captain Renault. But he clashes with the cafe owner, an anti-hero who sacrifices himself for the woman he still loves -with whom he had an affair in Paris-, now the wife of the head of the Resistance, both refugees in *Casablanca*.

Casablanca combines the thriller genre with the romantic, with much-quoted dialogue like "Is that my heart beating or the sound of guns?"; "I'm only a poor corrupt official"; and "I think this is the beginning of a beautiful friendship." The film becomes a philosophical treatise on moral responsibility in the face of human needs and emotional compulsions and an exaltation of the antihero, played by Humphrey Bogart. His partner, Ingrid Bergman, is also great. It was to be the final release of these two stars of the silver screen. Previously, Ronald Reagan and Ann Sheridan had been proposed as the main protagonists, among other artists.

Its critique of the political situation at the time, together with its socio-historical statement, is very sharp. Its premiere took place when the Allies liberated the real *Casablanca* -the film was shot in the studios of Hollywood-, and the film was released when Roosevelt and Churchill chose that city to host the summit during the war. The protagonist is manifested as a former fighter in the Spanish Civil War; a reference censored by the Franco regime when the film was released in Spain in 1946.

"Similarly to *Passage to Marseille* -wrote film expert Javier Coma- the film placed the political emphasis on the Vichy government, on which *Casablanca* depended directly, belonging to the French unoccupied zone. The beginning was very explicit: a member of the resistance is killed by police right in front of a large Pétain poster bearing the phrase: *Je tiens mes promesses, même celles des autres.* (I keep my promises, even those of others.) And it was clear that the Nazis were in charge there at that time, in spite of which, in the twilight of 1941, for many refugees the town remained a possible point of departure into the free world. The whole story is full of symbols about the war situation and the attitudes in relation to it, so much so that the love story of the main characters is understandable only in terms of the ideology. *Casablanca* is less a romantic melodrama than an anti-fascist narrative, and if it lacks war scenes and includes only few shootings, it remains a taut war film."[66]

Casablanca boasts a perfectly tailored script and dialogues -original work by three authors persecuted by the McCarthy witch hunt- and a musical score by the great Max Steiner, whose melody became as famous over time as the historic Bogart line: "Play it again, Sam."

Obviously, this is a masterpiece of cinematic art. A timeless film -it stays fresh because of its

65 See also Joseph McBride, *Hawks según Hawks*, Madrid, Akal, 1988; and Gerald Mast, *Howard Hawks, Storyteller*. New York, Oxford University Press, 1982.

66 *Aquella guerra desde aquel Hollywood. 100 películas memorables sobre la II Guerra Mundial*, Madrid, Alianza, 1999, p. 119.

constant re-makes-, which would win three Oscars: for Best Picture, Best Director and Adapted Screenplay. Bogart had to suffice with the nomination.

Chapter 12

THE WITCH HUNT

Meanwhile, the post-war political climate in the U.S. and the suspiciously regarded film noir meant that Hollywood was to be purged by the "most liberal and democratic" government in the world.

Sen. Joseph McCarthy undertook to investigate communist infiltration in the country's intelligentsia, extending to the Mecca of the Movies, and organized the notorious House Un-American Activities Committee (HUAC), then chaired by J. Parnell Thomas -who would later be indicted-, and fellow Republican Richard Nixon, who would later land in the White House. On September 25, 1947, the so-called Dies Committee, citing precedent -having years before accused forty American film personalities-, made headlines when ten of the accused "communists" refused to testify, invoking the 5th amendment of the U.S. Constitution.

Known as the "Hollywood Ten", these filmmakers were the directors Edward Dmytryk and Herbert Biberman, screenwriters Alvah Bessie, Lester Cole, Ring Lardner Jr., John Howard Lawson, Albert Maltz, Samuel Ornitz, Dalton Trumbo, and producer Adrian Scott, of whom only a few had the CP[67] membership card. As their appeal was rejected, some were sentenced in 1949 to one year in jail and a thousand dollar fine.

This led to a climate of fear, -which coincided with the Red Scare of the Cold War-, the atmosphere of which would play nicely, as in *High Noon* (1952), full of symbolism and under the guise of a being a western. This interpretation, however, would subsequently be denied by its director, Fred Zinnemann, another master of American cinema.[68]

It was an unusual witch hunt -as it has been called- designed, in vain, to stifle the critical appreciation of the prevailing global challenges by a number of filmmakers, deemed to be outside the conventions of the traditional Hollywood school. McCarthyism, that led some to denounce their colleagues, and even to betrayal -the Dmytryk and Elia Kazan cases, for example-, and others to flee the country, at the same time frustrated artists like Jules Dassin and Abraham Lincoln Polonsky -to name only a few-, and sent some filmmakers into exile, like John Barry and Joseph Losey. The latter emigrated to Italy, later to settle in England and to develop -first under a pseudonym- a personal creative style that, had he stayed in Hollywood, might never have come to fruition, given the atmosphere of political persecution there and the prevailing industry dynamics.

In fact, although HUAC was dissolved upon the death of Joseph McCarthy - it is estimated that as many as 320 people's lives had been adversely affected during this American purge-, the continuation of the practice of black-listing ensured the persistence of a climate of repression, tormenting accused and suspected filmmakers.[69]

---

67 Comp. B. F. Dick, *Radical Innocence: A Critical Study of the Hollywood Ten*, Lexington, University Press of Kentucky, 1989. About the Witch Hunt see also G. Kahn, *Hollywood on Trial*, New York, Boni and Gaer, 1948; E. Bentley (ed.), *Thirty Years of Treason: Excerpts Hearings Before the House Committee on Un-American Activities 1938-1968*, New York, The Viking Press, 1972; L. Ceplair & S. Englund, *The Inquisition in Hollywood: Politics in the Film Community, 1930-1960*, New York, Anchor-Doubleday, 1980; Román Gubern, *La caza de brujas en Hollywood*, Barcelona, Anagrama, 1987; and D. Pastor Petit, *Hollywood respon a la Guerra Civil (1936-1939)*, Barcelona, Llibres de l'Índex, 1997.

68 Comp. the letter he sent me personally, in J. M. Caparrós-Lera and Sergio Alegre, "Cinematic Contextual History: Fred Zinnemann's *High Noon* (1952)", in *Film-Historia*, vol. VI, núm. 1 (1996), pp. 37-61 (see the document at the end of this chapter); as well as the declarations by D. Pastor Petit, *Op. cit.*, cap. XVII: "Més sobre la caça de bruixes", pp. 323-324. See also the interview by S. Alegre, "Encuentro con Fred Zinnemann", in *Dirigido*, núm. 260 (1997), pp. 60-66.

69 W. Goodman, *The Committee: the Extraordinary Career of the House Committee on Un-American Activities*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1968; G. Muscio, *Lista nera a Hollywood: la caccia alle Streghe nelle anni quaranta*, Milano, Feltrinelli, 1979; y H. Alsina Thevenet, *Listas negras en el cine*, Buenos Aires, Fraterna, 1987.

FRED ZINNEMANN (1907-1997)

A developer of the social film genre, he was one of the last survivors of the "lost American generation." Born in Vienna and maestro of American cinema during the post World War II era, he had been a part of the German-speaking vanguard of the '20s.

Of Jewish origin, he studied law in his hometown and in Paris. Assistant cameraman in both Paris and Berlin (1927-1929), he also worked alongside Robert Siodmak (*Menschen am Sonntag*, 1929). That same year he emigrated to the U.S., joining the New York School as a documentary filmmaker. Influenced by Eisenstein's work, he shot a feature film in Mexico for Paul Strand, *Network* (1934), and a dozen short films, including *That Mothers Might Live*, for which he won the first Academy Award of his career; in 1951 he would receive another for *Benji*, his documentary on the disabled.

He joined the American film industry in 1944, with the release of the screen adaptation of Anna Seghers' anti-fascist novel, *The Seventh Cross*. But, it would be with the unexpected commercial success of *The Search*, about homeless German children amid the ruins of World War II that he would break through. This is how he made his mark in Hollywood, where he would continue to make films of deep social concern like *The Men* (1950), on the paralytic; *Teresa* (1951), a chronicle of the slums of New York; and much later, his masterful *A Hatful of Rain* (1957), about the world of drug addicts.

Worldwide recognition would come, however, with his two most famous films: *High Noon* (1952), a tragic western proffering an analogy of the atmosphere and events surrounding the McCarthyite witch hunt, (although Zinnemann denied this to me personally, attributing this possible intentionality to screenwriter Carl Foreman), a film told in nearly real time; and *From Here to Eternity* (1953), a critical fable about military life, which was rewarded with an Oscar in the Mecca of the Movies. Subsequently, he would release the western operetta *Oklahoma* (1955), introducing the Todd-AO system; *Behold a Pale Horse* (1964), a veiled denunciation of the Spanish administration, which even led to a conflict between the Franco regime and the government of Columbia; and his singular epic *The Sundowners* (1960), on the Australian sheep shearers, starring Robert Mitchum, Deborah Kerr and Peter Ustinov.

With his direct and tremendously evocative style, Zinnemann knew how to portray, like few others, contemporary American social reality and mentalities. Concerned about the issue of collective respectability, he made *Act of Violence* (1949), and the aforementioned *High Noon*, and, in later years, films that were honored again by Hollywood: the remarkable historical fresco *A Man for All Seasons* (1966), about the life and times of Sir Thomas More; and Julia (1977), which brilliantly portrayed the tragedy of Lillian Hellman, starring Jane Fonda and Vanessa Redgrave. However, his adaptation of the Forsythe best-seller *The Day of the Jackal* (1973) was somewhat flawed, as was his last work, *Five Days One Summer* (1982).

Accused of opportunism and sentimentality, (*The Nun's Story*, aside from the aforementioned *The Men*, featuring the film debut of Marlon Brando) and of using exaggerated formal procedures with decidedly monotonous narrative, he excelled as a humanist whose dramatic talent placed him among the greats of the so-called "lost generation". Of lesser stature than some of his contemporaries -Elia Kazan, John Huston and Billy Wilder-, his mistakes and his painstaking scholarliness did not detract from his merit as filmmaker and cinematic authority. He spent his later years in retirement in London, far removed from the art of filmmaking that he himself had helped develop. His invaluable memoirs, (*Fred Zinnemann. An Autobiography. A Life in the Movies*) came out in 1992.

HIGH NOON

Spanish title: *Solo ante el peligro*. Production: Stanley Kramer Production Inc., for United Artists (USA, 1952). Producers: Stanley Kramer and Carl Foreman. Director: Fred Zinnemann. Screenplay: Carl Foreman, based on *The Tin Star*, by John W. Cunningham. Photography: Floyd Crosby. Score: Dimitri Tiomkin. Art decoration: Rudolph Sternad. Editing: Elmo Williams. Starring: Gary Cooper (Will Kane), Grace Kelly (Amy Kane), Thomas Mitchell (Jonas Henderson), Katy Jurado (Helen Ramírez), Lloyd Bridges (Harvey

Pell), Ian MacDonald (Frank Miller), Lee Van Cleef (Jack Colby), Henry Morgan (Sam Fuller), Lon Chaney, Jr. (Martin Howe), Otto Kruger (Percy Metrick). Black and white - 85 min.

This is one of the great western classics. It also served to revitalize the career of the, by then, veteran actor Gary Cooper as another one of Hollywood's "heartthrobs."

This was a Fred Zinnemann masterpiece that is told in nearly real time and features a memorable soundtrack and musical score by the maestro Dimitri Tiomkin. It would be the object of discussion by experts and purists of the genre, who differed as to whether the film posessed all the traditional western constants.

With excellent black and white photography by Floyd Crosby and being awarded four Academy Awards - for Best Actor, Best Editing, Best Musical Score and Best Original Song-, here it is more interesting to analyze the film within the socio-political context of the era of the witch hunt, as *High Noon* has prompted various interpretations, namely:

At the outset, the film was considered McCarthyist, featuring a protagonist symbolizing the virtues of middle-class America in the face of communism, embodied by the villains of the story, coming from abroad.

Moreover, the story can be seen as an allegory of U.S. foreign policy: the United States saw war as a lesser evil, inevitable and morally justified. This was the period of the Korean War (1950-1953).

On the other hand, the film has been interpreted as a symbol of the decline of the American social structure, which, under threat, sees its moral code deteriorating. Fear leads society to continue perpetrating morally very questionable actions. This critique is also in keeping with the socio-political context in which the film was made.

Linked to this theory, and in contrast to the first analysis, we have to consider the film a denunciation of the repression of intellectuals during the witch hunt. The film draws a parallel between the behavior of the characters in the film and the attitude of the American people during the McCarthy era, when the debate was about moral obligation versus self-preservation.

Finally, one can interpret the film philosophically based on Kant's[70] categorical imperative, through which its relevance and complexity become apparent. Zinnemann defended himself as such during an interview in the face of the McCarthyite interpretation: "At that time, the politicians, especially the reactionaries, were driving the people crazy. For example, the last scene, when the sheriff takes off his star to show his contempt for the citizens, was branded as subversive by the reactionaries. There is no antidote against such reactions."[71] Consider, however, the response communicated to me personally by the director:



70 See the article by G. F. Kryche, "*High Noon* - A Paradigm of Kant's Moral Philosophy", in *Teaching Philosophy*, vol. 11, núm. 3, 1988, pp. 217-228.

71 Comp. Sergio Alegre, "Entrevista con Fred Zinnemann: *A Man for All Movies*", in *Historia[s], teorías y cine*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2008, pp. 171-179.

Chapter 13

A GENIUS CALLED ORSON WELLES. *CITIZEN KANE*

Within this decisive scenario, a new genius of the Seventh Art would make his mark, a man who, today, is considered the father of modern cinema. His name is -was- Orson Welles.

From a wealthy and cultured family, he studied at the Washington School in Madison. A child prodigy, he was reciting Shakespeare at age five and at 15 he earned the Drama Association of Chicago award for his production of *Julius Caesar.* A tireless traveler, artist and painter, he would soon move to Ireland to work in theater as an actor and a director. He worked in several leading companies, and co-founded the Mercury Theatre with John Houseman. During the 30's he found fame as the radio director who, in 1938, terrorized the country with his broadcast *The War of the Worlds*, actually causing a panic. That achievement opened the doors to Hollywood: RKO put at his disposal all the means necessary to produce his first feature film (the company's 281st). His exclamation upon entering the studio for the first time: "This is the biggest electric train set a boy ever had," has become legendary. Previously, he had studied the classics of the screen at the Museum of Modern Art, New York.

Subsequently, with his film debut *Citizen Kane,* (1941), he proceeded to revolutionize cinematic narrative, enriching its syntax at an expressive level, using known techniques but giving them new meaning. In *Citizen Kane*, he emphasized the dramatic use of the film shot, paying careful attention to detail in the depth of field, with short zoom lenses that let him shoot equally well from all levels and distances. Also noteworthy were his editing, the impressive angles, and the amazing results with the wide angle lens; the expressive significance of his use of the crane, the decorated ceilings and the admirable economy of his sequence-shot takes.

Other significant contributions were his intentional play with light and shadows, along with images in chiaroscuro, the original use of the dissolve and flashbacks. Finally, his personal interpretation and psychological analysis of the characters through simultaneous verbalism, breaking with the traditional dialogue style, is noteworthy; and all this while maintaining rigorous editorial control of the dramatic structure through his singular internal dynamism. To sum up, the neo-expressionist Welles broke new ground and showed the way to modern cinema.[72]

This masterpiece, repeatedly ranked among the ten best in history -in the penultimate list (2002) it was still number one-, proved to be a sharp criticism of the archetypical Yankee, focusing on the person of the tycoon William Randolph Hearst, who made every effort to have *Citizen Kane* banned. Also, the film, which was a financial failure but a critical success, defined Orson Welles as filmmaker and branded him enfant terrible of the Mecca of the Movies, something causing him untold problems with the Hollywood film industry and gradually leading him to seek his independence from the major studios.

All this is encapsulated in the British film by Benjamin Ross, *RKO 281* (1999), although it is more focused on the ups and downs of the filming of *Citizen Kane*: it begins with a documentary reconstructing the era -like the one shown in the Welles film's prologue-, which presents this Quixote of the screen during his high-profile arrival in Hollywood, attending a banquet at Xanadu -at which appear Carole Lombard and a well-characterized Clark Gable-, scenes that succeed in transporting the movie buff into the project environment of this now legendary film. In this production also appear authentic sketches from *Citizen Kane*, and a hypothetical encounter in the elevator between Welles and Hearst a few days before the premiere of the work, where both set out their postitions on freedom of expression and the right to privacy, and the ruined Hearst predicting to Welles: "I've already lost the battle; now yours is about to begin." It would be a battle against the traditional film industry that would last a lifetime.

Other minority masterpieces from Orson Welles' American period were: *The Magnificent*

72 André Bazin, *Orson Welles*, Valencia, Fernando Torres, 1973; Barbara Leaming, *Orson Welles*, Barcelona, Tusquets, 1986; and Esteve Riambau, *Orson Welles. El espectáculo sin límites*, Barcelona, Fabregat, 1986.

Ambersons, (1942), *The Lady from Shanghai* (1947), with the demystified Rita Hayworth -then his wife-; and *Touch of Evil* (1957), an unusual thriller in which he would co-star with an a-typical Charlton Heston.

His style was bombastic and exaggerated as was Welles himself, but, if he often appeared disorderly and unbalanced, it was just a false impression, as he was actually quite ordered and well-balanced. Baroque, exuberant, he was somewhat ego-centric and confusing ideologically, despite his status as humanist. He was, in fact, an inimitable artist, with a deeply creative personality and independence. He emigrated from the United States and settled in Europe, where he often worked as an actor to finance his own films, or to satisfy his interpretative cravings, continuing to be influencial even then, especially in *The Third Man* (Carol Reed, 1949).

Moreover, his existential posture was liberal and pessimistic, very philosophical and somewhat moralizing -backwards, as with Joseph Losey-, at the same time seeming obsessed with the ambiguities of the human condition, with the coexistence of truth and deception in art, as well as in man. This is also evident in his autobiographical *The Trial* (1962), based on Kafka, and *Question Mark/Fake,* (1973), his last contribution to the new cinematic language, video included.

A great performer and adapter of Shakespeare on stage and screen, he brought to the screen masterfully *Macbeth* (1948), *Othello* (1952) and *Chimes at Midnight* (1966), enjoying the sense of spectacle and bombast of the immortal writer, perhaps because Orson Welles represented to the Seventh Art what William Shakespeare did to Literature. Hence, it can unquestionably be said that his work is the equivalent of modern tragedy. However, it was he who said: "I do not suppose I shall be remembered for anything. But I don't think about my work in those terms. It is just as vulgar to work for the sake of posterity as it is to work for the sake of money."

Orson Welles (1915-1985) was a perfectionist in his work: he sometimes spent a lot more time editing a film than shooting it, leaving unfinished his version of *Don Quixote* (1957-1992). No doubt the general public will remember him more for his rotund figure and endearing character acting than the misunderstood -and almost cursed- director he was. [73]

Chapter 14

THE SURVIVAL OF HOLLYWOOD: TV AND THE BIG SCREEN

However, the great Mecca of the Movies didn't suffer too much as a consequence of the witch hunt, at least at a structural level. Genre films continued their significant development, enhanced by new techniques -including the introduction of color film and the animated cartoons of maestro Walt Disney[74]- and enriched by the contribution of real artists in service to the industry.

In those years, the master John Ford continued his great westerns, cited above. And other discerned veterans became authentic psychologists and brilliant storytellers of the Seventh Art; like the already reviewed William Wyler (*Mrs. Minniver*, 1942, the already mentioned *Best Years of Our Lives*, 1946, *The Heiress*, 1949, *Roman Holiday*, 1953); King Vidor (*An American Romance*, 1944, *Duel in the Sun*, 1946, *The Fountainhead*, 1949); Fred Zinnemann (*From Here to Eternity*, 1953, *A Hatful of Rain*, 1957); along with other Hollywood maestros from Leo McCarey (*Going My Way*, 1944, *The Bells of St. Mary*, 1945); John Huston (*The Treasure of the Sierra Madre*, 1948, *The Asphalt Jungle*, 1950, *African Queen*, 1952); Otto Preminger *(The 13th Letter,* 1951, *Angel Face*, 1952, the *The Man with the Golden Arm*, 1955); George Stevens (*A Place in the Sun*, 1952, *Shane*, 1953, *Giant*, 1956); Joseph L. Mankiewicz (*A Letter to Three Wives*, 1949, *All About Eve*, 1950, *The Barefoot Contessa*, 1954); and Douglas Sirk (*Thunder on the Hill*, 1951, *Written on the Wind*, 1956, *Time to Love and a Time to Die*, 1958); who also reflected the American way of life and evoked attitudes of American society.

73 Peter Cowie, *El cine de Orson Welles*, México, Era, 1969; and Charles Highan, *Orson Welles. Esplendor y caída de un genio americano*, Barcelona, Plaza & Janés, 1986.

74 D. Disney Miller, *Walt Disney*, Madrid, Rialp, 1961; y O. de Fornari, *Walt Disney*, Firenze, La Nuova Italia, 1978.

Meanwhile, the musical returned to invade screens worldwide under the auspices of great conductors like Vincente Minnelli (*An American in Paris*, 1950, *The Band Wagon*, 1953, *Brigadoon*, 1954) and by the binomial Gene Kelly-Stanley Donen (*On the Town*, 1949, and the reviewed *Singin' in the Rain*, 1952; *It's Always Fair Weather*, 1955), which would give new impulses to the genre and revive the spontaneity in their dance sequences as a natural expression of feelings, later consolidated in the work by Robert Wise & Jerome Robbins, *West Side Story* (1961), and the maestro George Cukor, *My Fair Lady* (1964).

Moreover, American comedy would be sustained by filmmakers like Preston Sturges (*The Lady Eve* and *Sullivan's Travels*, 1941, *The Palm Beach Story*, 1942)[75] and the aforementioned Cukor (*The Philadelphia Story*, 1940, *Adam's Rib,* 1949); plus those made by a true disciple and heir of the pioneer Ernst Lubitsch (*Trouble in Paradise, Design for Living, Bluebeard's Eighth Wife, Ninotchka*): the already reviewed Billy Wilder (*Sabrina*, 1954, *Arianne*, 1957, *Some Like it Hot,* 1959, *The Apartment*, 1960, *One, Two, Three*, 1961, *The Fortune Cookie,* 1966). Later Blake Edwards and Richard Quine came upon the scene, among other directors of light-hearted films, along with the dramas and commercial B movies made by all the Hollywood journeymen.[76]

Still, this "factory of dreams," which the Mecca of the Movies represented, could not reign forever. The neo-realist phenomenon and low production costs in Europe were an impediment for Hollywood, and the effect was significant. We need only look at some figures: production of feature films went from 527 films in 1939, to 232 in 1954. The crisis had just begun.[77]

However, the nail in the Hollywood industry coffin was realized with the advent of television, which represented the biggest blow suffered by the Hollywood powers (since the anti-trust law, which forced the majors to part with their monopoly of local cinema chains across the country). It was a tremendous blow that saw the closure of 5,038 out of a total of 23,344 movie theaters in three years, and saw production reduced to 290 films in 1953, with 80 per cent of staff unemployed. But the truth is that evil came from afar. TV was just the catalyst.

Years before, "Charlot" had prophesied: "I, Charles Chaplin, say that Hollywood is dying. Hollywood is fighting its last battle and will lose unless it decides, once and for all, to give up the standardization of films; at least, one should agree that works of art cannot be produced on a conveyor belt, as in a tractor factory."[78] Still, Chaplin wasn't totally spot-on. The by then decadent Mecca of the Movies escaped defeat by playing to its strength: the big screen, offering a spectacle of such dimensions that TV would not be able to compete.

Although virtually no Hollywood studio stopped making standardized product, they began implementing an old invention, already established in France: the "hypergonar", which the industry had not dared to use until now. Thus the Cinemascope appeared, with multiple nicknames and variants: VistaVision, stereo sound, the Cinerama and many other new technologies that made Hollywood overcome TV's challenge, at least for now.

However, the films being produced -although spectacular to behold- contributed little artistically to the Seventh Art during this era of the talkie: adaptations of best-sellers and historical and adventure films, especially commercially

75 Sturges, along with Gregory La Cava, Mitchell Leisen and W. S. Van Dyke, was one of the great producers of so-called *screwball comedy*, reflecting the change of mentality in the U.S., especially between the years 1934 y 1942. See, in this respect, the book by K. B. Karnick and H. S. Henkins (eds.), *Classical Hollywood Comedies*, New York, Routledge, 1995; the classic by philospher Spencer Cavell, *La búsqueda de la felicidad. La comedia de enredo matrimonial en Hollywood*, Barcelona, Paidós, 1999: and the thesis by Pablo Ichart, *La comedia romántica del Hollywood de los años 30 y 40*, Madrid, Cátedra, 2005.

76 J. Spears, *Hollywood. The Golden Era*, South Brunswick, A. S. Barnes, 1971; E. Mordden, *Los Estudios de Hollywood. El "estilo de la casa" en la era dorada de las películas*, Barcelona, Ultramar, 1989; D. Gomery, *Hollywood: el sistema de estudios*, Madrid, Verdoux, 1991; R. L. Davis, *The Glamour Factory. Los grandes estudios de Hollywood*, Barcelona, Casiopea, 2001.

77 E. Goodman, *The Fifty Year Decline and Fall of Hollywood*, New York, Simon and Schuster, 1961.

78 Quote by P. Leprohon, *Historia del cine*, cit., p. 310.

successful ones, were able to throw Tinseltown a temporary financial life-line. Appearing on Cinemascope screens were such popular titles as *The Robe* (1953) by Henry Koster, who inaugurated the system; *The Egyptian* (1954), Michael Curtiz, *The Garden of Evil* (1954), Henry Hathaway, *Demetrius and the Gladiators* (1954), Delmer Daves, *The Robe- Part II*, and so-on and so-on.

But this renewed American hegemony on screens around the world would soon be constrained by the revolution of the new European wave of the sixties.[79]

NICHOLAS RAY (1911-1979)

Born in Galesville (Wisconsin), he is considered one of the great filmmakers of the "lost generation." Ray, another of the masters of American cinema, had great influence on contemporary writers with his aesthetic and creative approach. In 1957, Nicholas Ray told *Cahiers du cinéma*: "I am a stranger here below. *The Search* for a meaningful life is -paradoxically- solitary. I think loneliness is very important for humans, provided you don't mind. "

After studying architecture at the University of Chicago and taking specialized courses with Frank Lloyd Wright -who "taught me to look at things in a different way"-, he started in radio and television as stage director. A script-writer and director from 1944 onward, Ray assisted Elia Kazan in *A Tree Grows in Brooklyn*, with whom he had worked in the theater (1935).

Nicholas Ray created a personal style with his inspired but uneven work, constantly on a quest for the artistic -spurning traditional drama-, with his sense of rhythm and careful directing of actors, capturing the smallest glances, gestures and stances, and also through the use of the cinemascope format, which he would master like few others. This attests to his accute dramatic sensitivity, his concern for image composition and a virtuoso employment of expressive color, as can be seen in *Party Girl*, (1958).

An expressive ambience, an obsession with the meaning of life, themes like the confrontation of the individual with the collective, loneliness and violence, and a certain bitterness all characterize Ray's films. He excelled with both of the following masterful works: the intellectual western *Johnny Guitar* (1953), a McCarthyite parable that recaps his style and personal universe; and the Romantic *Rebel without a Cause* (1955) that consolidated the legendary James Dean and in which he successfully expressed the concerns of American youth of the fifties.

On the other hand, among his commissioned films worth mentioning were his partnership with Humphrey Bogart, who was co-producer of and starred in *Knock on Any Door* (1948) and *In a Lonely Place* (1949); as well as his important westerns *Run for Cover* (1954) and *The True Story of Jesse James* (1956); and his anti-war statement *Dark Victory* (1957), portraying the horrors of war.

Also labelled "the director of the pregnant gaze" and "that damn Hollywood poet," his independent and non-conformist attitude led him to clash with the producers in the Mecca of the Movies. So, in the '60s, he moved to Europe to direct his ambitious *The Savage Innocents* (1959), extolling the natural beauty and exciting worldview of the Inuit world, starring Anthony Quinn, and in which broke a spear for the "noble savage".

In Spain, Nicholas Ray made two blockbusters for Samuel Bronston: *King of Kings* (1961), a controversial and personal remake of Cecil B. De Mille's classic, and his masterful *55 Days at Peking* (1963), with a prodigious Ava Gardner as heroin. Once finished with the shoot he later fell seriously ill and was dying as a filmmaker.

Forced into retirement by the Hollywood industry and his personal situation, Ray was honored by his disciple Wim Wenders in *The American Friend* (1977). Ray still somehow managed to co-direct his posthumously released *Nick's Movie*, (1979), as a sort of testament. Nicholas Ray once said: "My whole life has been devoted to adventure film, in which the adventure is not limited by time or space, but only by our imagination."

This existentialist of American cinema, whose images cut through "nights of anguish and of death" (Jacques Siclier) and who personified

79 See, in this vein and the relationship USA-Europe, Pierre Sorlin, *Cines europeos, sociedades europeas (1939-1990)*, Barcelona, Paidós, 1996; and J. M. Caparrós Lera, *Historia del cine europeo. De Lumière a Lars von Trier*, Madrid, Rialp, 2007 (2ª ed.).

"the movies and nothing but the movies" (Jean-Luc Godard), died in New York at age 68, his name now appearing in gold letters in the History of the Seventh Art.

REBEL WITHOUT A CAUSE

Spanish title: *Rebelde sin causa*. Production: Warner Bros. (USA, 1955). Producer: David Weisbart. Director: Nicholas Ray. Story: Irving Shulman, based on an idea by Nicholas Ray. Screenplay: Stewart Stern, with Clifford Odets. Photography: Ernest Haller. Score: Leonard Rosenman. Art decoration: Malcolm Bert and William Wallace. Costumes: Moss Mabry. Editing: William Ziegler. Starring: James Dean (Jim Stark), Natalie Wood (Judy), Sal Mineo (Platón), Jim Backus (Jim's father), Ann Doran (Jim's mother), Dennis Hopper (Goon), Edward Prat (Ray). Corey Allen (Buzz). Color - 111 min.

Along Blackboard Jungle (1955) by Richard Brooks, this is one of the first films about juvenile delinquents in middle-class America. It chronicles the misadventures of a group of teenagers in the American heartland.

Conceived as a Greek tragedy -with unity of action and time-space-, this is one of Nicholas Ray's most representative works, in which he had complete freedom as filmmaker. The natural interpretation by the trio of stars -James Dean, Natalie Wood and Sal Mineo-, perfectly attuned to the director, helped lend a deep dimension to this very personal film by Ray, who, while also aquiring universal overtones, was able to portray a period and a specific problem in contemporary American society.

Here, in this sense, the analysis by the critic Edmond Orts: "*Rebel without a Cause* is a film rooted in its time, a work that accurately reflects both *The Men*tality of its time as well as the symptoms of change in a society that had already guessed what was happening. You can not fully understand the nature of the proposal of *Rebel Without a Cause* without taking into account such important phenomena as the rise of rock-n-roll and the new youth movements, both closely linked to the emergence of a generational conflict as decisive as it was revealing, a clash which, after all, is the axis on which the drama presented in the film pivots. *Rebel without a Cause* also features a component of suggestive foreboding. No wonder it was able to encapsulate to such a degree of clarity the coming times, in fact, warning how American youth would be in years to come. The conflicts that arise later are clearly predicated on their rebellion and growing non-conformity."[80]

Also, along with the dramatic sequences of the fights among the young people, the chicken run, and the parent-child confrontation on the stairs, it's worth focusing on the love scene between Jim and Judy, which, because of its delicacy and expressive intensity, is among the most beautiful and immaculately presented in cinematic history. Furthermore, James Dean's unforgettable performance propelled him to stardom as the great embodiment of the rebellious '50s, and whose untimely death transformed him into a legend. Thus, Dean became the prototypical symbol of the anguish and passion for living -well represented by Nicholas Ray himself-, found in certain solitary young Americans and their opposition to the establishment. The interrelation between Jim Stark and James Dean is exceptional: "both are torn by the conflict between the desire for surrender and the fear of surrender," according to the same Ray. Dean was a character-actor who would become the symbol of a generation, until the advent of the hippie revolution of the '60s - '70s.

We are therefore witnesses to a masterpiece of American cinematic art, fresh and timeless, rehabilitated by contemporary critics and enjoyed by new generations of viewers. To sum up, this Nicholas Ray masterpiece is an intense testimonial of the post- WWII period of the United States of America.

Chapter 15

ALFRED HITCHCOCK, THE WIZARD OF SUSPENSE

We cannot conclude the first part of our *Critical History of American Film* without touching on another authentic genius of the Hollywood silver screen, and one of his most emblematic films.

---

80 *The Golden Book of World Cinema. The Movies*, quote., p. 209.

ALFRED HITCHCOCK (1899-1980)

Without any doubt, Alfred Hitchcock was the wizard of suspense and one of the maestros of world cinema. Born in London, he would have technical influence on many contemporaneous filmmakers like François Truffaut, Claude Chabrol, Brian de Palma and M. Night Shyamalan.

Raised Roman Catholic, he studied engineering and worked as a commercial artist before turning to film. In 1920 he was already designing intertitles for silent films until he began decorating, writing and producing, debuting as director in 1925. A prestigious director in England with *39 Steps, Secret Agent,* and *The Lady Vanishes,* among others, he was hired by Hollywood in 1940, where he established himself professionally and quickly achieved international success (*Rebecca, Foreign Correspondent, Suspicion*). He would combine his prolific film production with the editing of fantasy novels and television productions, suspense stories and series, activities that served to maintain his celebrity.

As a filmmaker, he was largely uninterested in ideological issues; his focus was, for all intents and purposes, concentrated on the art of images: he was more concerned with the mechanics of his story, with the ideal narrative style (editing, camera movements, expressive use of color), than with the content of his story. He always preferred to work with the same stars: Joan Fontaine, Cary Grant, Joseph Cotten, Grace Kelly, Gregory Peck, Ingrid Bergman, James Stewart, and Tippi Hedren.

In contrast to melodrama, in which fantasy trumps realism, what mattered most to him when making his mystery films were the situations and originality. Therefore, the rationale of Hitchcock's films lies in making the audience suffer, as seen clearly in *Shadow of a Doubt* (1943), *Spellbound* (1945), *Strangers on a Train* (1951), *Vertigo* (1958), *Psycho* (1960), *The Birds* (1963) and Marnie (1964). He himself would have said: "The whole art of cinema is based on audience identification with the characters on the screen. Therefore, you show what you show, reality or fantasy, but it must seem plausible." This ocurred in fanciful adventures like *The Trouble with Harry?* (1956), and *North by Northwest* (1959) -among many of his achievements-, which, by virtue of his unique cinematic narrative, came to be credible to audiences who experienced them passionately. With his personal intrigue, this wizard of suspense tried to play games with his audiences. Therefore his heroes were always good, normal people with whom the audience could identify, therefore feeling their anxiety. His impressive persuasive and emotional mastery of the art of imagery no doubt played a large role in his success in this respect.

Hitchcock's films, his later and unpretentious (e.g. *Torn Curtain*), offer metaphysical-existential psychological perspectives and deep human values. Here we see evidence of a sense of romantic love, a clear delineation between good and evil and a consciousness of the sins of his characters, as in *I Confess* (1952). Moreover, the crime is always punished, but Hitchcock sometimes displays a fascination for his beguiling evil-doers. Facts that, on one hand, are evidence of the fimmaker's ideas, while, on the other hand, avoid the superficiality or determinism common to this genre. Alfred Hitchcock was a humanist and satirist at the same time, sometimes influenced by Freudian theories, taking ordinary people and putting them in abnormal situations, believing that the public wanted something extraordinary; the ordinary being just that- ordinary. For him it was essential that the audience came to appreciate the abnormal, something he would express with the most complete realism, because the audience always knew what was true or not. Then he would ask questions... and then the suspense began. "For me, -he said, not without some sarcasm-the cinema isn't a slice of life, but a piece of cake."

Original as filmmaker -he would introduce fresh techniques in each of his thrillers-, and famous, also, for his unique sense of humor, the popular Hitchcock was a man for every show, sometimes sadistic, sometimes playful, but always received with warmth and enthusiasm by his many followers. In his last years, his solid psychological suspense films would lose the romantic-sentimental tone and the theme of human virtue, in making certain concessions to the gallery and the box-office (*Topaz, Frenzy*). A great experimenter and inventor of forms, he exploited the possibilities of cinema as few could,

to undoubtedly achieve true artistic and creative heights.

VERTIGO

Spanish title: *Vértigo/De entre los muertos*. Production: Alfred Hitchcock and Herbert Coleman, for Paramount (USA, 1958). Director: Alfred Hitchcock. Story: based on the book *D'entre les morts*, by Pierre Boileau and Thomas Narcejac. Screenplay: Alec Coppel and Samuel Taylor. Photography: Robert Burks. Score: Bernard Herrmann. Art decoration: Hal Pereira, Henry Bumstead, Sam Comer and Frank McKelvey. Costumes: Edith Head. Editing: George Tomasini. Starring: James Stewart (John "Scottie" Ferguson), Kim Novak (Madeleine Elster/Judy Barton), Barbara Bel Geddes (Midges Wood), Tom Helmore (Gavin Elster), Konstantin Shayne (Pop Leibel), Henry Jones (Colonel), Raymond Bailey (Doctor), Ellen Corby (Hotel Manager). Color - 128 min.

For many, the best work by the wizard of suspense; it has become the quintessence of his inimitable style and creative universe. In addition, in the official announcement by the magazine *Sight & Sound* (2012), announcing the 10 best films of all time, *Vertigo* was selected by the experts as number one, displacing *Citizen Kane* from the top spot.

In the city of San Francisco, the former policeman Scottie -who had to retire because of his vertigo-, gets a surprising request by a former colleague: to follow his wife, Madeleine, who believes she is the reincarnation of a suicide victim. After saving her life, Scottie has to look on helplessly -debilitated by his vertigo-, as she plunges to her death from a belfry. But, after suffering from a bout of depression -because the detective had also fallen in love with the deceased woman-, Scottie sees Madeleine's "double," Judy, in the street. And thus, the exciting thriller really begins.

The expert film critic, Bruno Villien, evaluated this masterpiece of American cinema as follows: "In this most romantic of his films, Hitchcock gets all the way inside the character of a man in love with a ghost. Scottie transforms Judy into the perfect image that haunts him; he is in love with an imaginary woman. In the same way as with *Rear Window*, Hitchcock has made the film a parable with certain "rewarded voyeurism" characeristics. Through Stewart, the director shows the artist here as Pygmalion. Kim Novak, in the dual role of Madeleine and Judy, has achieved the greatest acting feat of her career."[81]

Among the many unforgettable sequences, we highlight the amour fou. The critic, José Luis Guarner, summarized it thus: "From a fog, the revived Madeleine emerges to kiss the motionless protagonist, while the room magically disappears and a fantastic, inexplicable circular motion -accentuated by Bernard Herrmann's music, inspired by "Liebestod" from *Tristan and Isolde,* another key to understanding *Vertigo*- signals the abolition of the present and the triumph of the past."

Therefore, we behold a film perfectly conceived of images, confirming once again the masterful narrative of Alfred Hitchcock. Based on a novel by the author of *Les Diaboliques* (Henri-Georges Clouzot, 1954), virtually written in order to be taken to the screen by the wizard of suspense, the great British filmmaker adjusted the structure of the story and revealed to the viewer –but not to the protagonist, also brilliantly played by James Stewart-, the true identity of the woman.

In this classic, Hitchcock seems to speak to us of truth and falsehood, of the will to identify the dream with reality, or with blindness -symbolized by the vertigo-, to accept that reality, and even the inability to love. With some metaphysical depth -as Fernando Alonso Barahona pointed out, quoting Ortega and Gasset-, the film becomes a revealing intimate diary by the filmmaker himself, who is, himself, in search of the ideal woman.

"From a formal perspective -writes historian of the genre, José Luis Sánchez Noriega- one must stress the visual game represented by the opening credits, the optical tricks expressing the vertigo in the shots of the tower -through a combination of zoom and reverse-travelling-, the greenish color of Judy in the Empire Hotel, and the music that acquires, alternatively, romantic and suspenseful tones."[82]

---

81 *Alfred Hitchcock*, Barcelona, Cinema Club Collection, 1990, p. 143.

82 *Obras maestras del cine* negro, Bilbao, Mensajero, 1998, p. 263.

With a coloring that expresses the prevailing mood -he employed four decorators and the services of his usual costume collaborator, Edith Head-, simultaneously conveying feelings of intrigue and emotions to audiences captivated by his original mise-en-scène, *Vertigo* only broke even, and barely moved the critics, but, over the years, bestowed a legendary character upon the lengthy oeuvre of its creator.

II. MODERN CINEMA

Chapter 16

THE LOST AMERICAN GENERATION

What happened in Hollywood during the cinematic revolution in Europe? It was obvious that the emergence of the "new wave" of the '60s would have serious repercussions in the United States of America.

The new European production formulas would revolutionize the Yankee industry, then barely able to do battle with television, permitting it to successfully overcome the competition. The show film and the big screen, along with the technical ad*vances,* did not always cover the enormous production costs and investments in advertising. There was a need to reduce costs, to revise shooting schedules and to modernize themes to compete with fresh European content, and to convert American cinema to the social medium that would be interesting to younger generations. Furthermore, the change in the Old World was not only financial-industrial, but also film-aesthetic.[83] And the great Mecca of the Movies had to renew its team of filmmakers if it was going to survive.

This is when a dangerous split occurred between traditional American cinema and a new generation of American filmmakers. On one hand, the old Hollywood masters, (Ford, Hawks, Hitchcock, Walsh, Vidor, Wilder, Wyler, Zinnemann...) continued making interesting films. On the other hand, a small group of young filmmakers (The New York School: Mekas, Cassavetes, Leacock...) tried to make films outside of the traditional industry complex. And, in this encounter between the New American Cinema and the old, but not yet obsolete, a break occurred.

What happened, therefore, is that the middle postwar generation, (Elia Kazan, Samuel Fuller, Robert Aldrich, Nicholas Ray... and even the most veteran Anthony Mann and John Huston) began suffering the consequences of this clash, of this crisis, and, due to their training, being un-

83 J. E. Monterde, E. Riambau y C. Torreiro, *Los "nuevos cines" europeos 1955/1970*, Barcelona, Lerna, 1988.

able to join either group, some of them began to emigrate, at least temporarily, to Europe,[84] a continent that would temporarily take over the primacy of international cinema.

This was the *lost generation*, which would be brought together with a new generation of filmmakers- many of them also lost in the industrial mechanism or in the process of losing their positions- composed of men from American TV -the producers also having waged war against the small screen, taking away some of their valuable filmmakers-, beginning with Richard Brooks, Sidney Lumet and Delbert Mann to Robert Mulligan, John Frankenheimer, Ralph Nelson, Martin Ritt, Daniel Mann, Frank J. Perry and Franklin Schaffner, among others, and ending with Mike Nichols, Arthur Penn and Sam Peckinpah.[85]

So, with these lost generations -including those famous victims of McCarthyism- the history of American cinema of this era would be written.[86] From here and on to the crisis and the temporary fall by the former Mecca of the Movies was only one step.

RICHARD BROOKS (1912-1992)

An independent American filmmaker, he was a prominent member of the TV generation. Ruben Sax -his real name-, was born on May 18, 1912 in Philadelphia, coming from a family of Russian-Jewish immigrants. He attended Temple University, dedicating himself first to sports journalism. A liberal radio announcer, he directed Broadway plays and stood out as a novelist before moving into film and working for NBC.

A prestigious script-writer during the forties, with the movies *Outlaws*, *Crossfire*, *Brute Force* and *Key Largo*, among others, he had declared: "When I write a script I do not take real control of my film, because the editors in the studio may very well totally transform a finished film. It also hurts not being able to choose the actors freely, like most American filmmakers. A film is no more valuable than its script. If the story is bad, the actors may be sublime, the music splendid, the color fascinating, but, despite all that, the movie will be a failure." Hence, since 1950, he wrote, directed and occasionally produced his own films.

His work is distinguished by a refined style, a taste for the conceptual, narrative talent and rigor in literary adaptations, as evidenced by his films *The Last Time I Saw Paris* (1954), *The Brothers Karamazov* (1958), *Elmer Gantry* (1960), *Lord Jim* (1965), and *In Cold Blood* (1967). Brooks is considered -with Elia Kazan- the best film adapter of Tennessee Williams: *Cat on a Hot Tin Roof* (1958) and *Sweet Bird of Youth* (1962).

Interested in contemporary ideological issues, he broke a spear for press freedom in *Deadline USA* (1952), touched on juvenile delinquency in *Blackboard Jungle* (1955); emphasized the issue of race and colonialism in *Something of Value* (1957), and satirized the world of cinema and the crisis of womanhood in the *Happy Ending* (1969) and *Looking for Mr. Goodbar* (1977). At the same time, between the commercial movies he had to produce for the Hollywood industry, he stood out with critical westerns like *The Professionals* (1966), a parable about the Vietnam War, and *Bite the Bullet* (1975).

Richard Brooks was rated as a more interesting filmmaker when he also wrote the script and was able to direct freely. This prolific filmmaker, an idealistic and honest American, ambiguous and clear-thinking at the same time, (in 1951, he also wrote a major novel about Hollywood: *The Producer*, evoking and denunciating the MacCarthy era), was concerned about what happens inside people, about maintaining some creative independence and, when so indulged, about attaining a significant visual inventiveness. He died of a heart attack on March 11, 1992, in Beverly Hills.

SAM PECKINPAH (1926-1984)

This was another representative figure of American cinema. Born on February 21, 1925 in

84 Producers like Samuel Bronston also emigrated. He would attempt to create a celluloid empire in Spain. See J. García de Dueñas, *El Imperio Bronston*, Madrid-Valencia, Ediciones del Imán/ Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 2000.

85 In this vein, comp. the invaluable book by Christian Aguilera, *La Generación de la Televisión. La conciencia liberal del cine americano*, Barcelona, Editorial 2001, 2000.

86 See M. Ryan and D. Kellner, *Camera Politica. The Politics & Ideology of Contemporary Hollywood Film*. Bloomington, Indiana University Press, 1988.

Fresno (California), he stands out as one of the most capable and rebellious managers of the Hollywood industry. Grandson of an Indian chief, he studied law and then enlisted in the U.S. Army. Graduating in Dramatic Arts, he worked as an assistant director to Donald Siegel in *Invasion of the Body Snatchers* (1956) and was writer and producer of several TV series, such as the popular *Rifleman* and *The Westerner*.

A filmmaker who felt cursed in the beginning because of the tacit control of his films by Hollywood producers -some were mutilated or altered in editing-, Peckinpah would become one of the innovators of the western genre, to which he would give an intellectual look, different from the then prevailing violent and subjective clichés, with *Ride the High Country* (1962), *Major Dundee* (1965) and *The Wild Bunch* (1969), especially. By demystifying the Wild West and consolidating a genre that was in its twilight years after the crisis caused by the European spaghetti-westerns, he reasserted himself with these words: "I do not care about the myth; I'm only interested in the truth. And the myth of the Wild West lies in the exploitation of others by the people going out there to get their hands on some land. If you want to make a film about the Wild West, it has to be about these people who came to get their hands on some land, and who robbed and killed the damned "Indians." But I changed that, or at least I hope I have succeeded in doing so with *The Wild Bunch*. One of my purposes in making this film was to destroy the myth of the Wild West."

Obviously, in terms of film-aesthetic creativeness, his narrative originality and cinematic impulses are remarkable, as are his use of color and the internal ambience he conceived in his films. He became renowned for his authentic natural settings and his famous bloody - ballet-like - slow motion scenes. However, his acclaimed oeuvre contained excessive violent-erotic and cynical-humorous episodes which would, perhaps, end up providing him with more notoriety than its mere artistic values.

Admitting that he had precious little experience making westerns, Samuel Peckinpah brought out themes to advance his opinions about the traditional hero of the west, about society, past and present, and, at the same time, deriding the defects of American idiosyncrasies and the corruption in society. In this vein, puritanism, hypocrisy, pride, exploitation, triumphalism, misery, paternalism, ambition, conventionality, the sense of love and violence..., would all be themes to make noticeable appearances in his films. In order to achieve this, he would use strong character types and set situations full of exceedingly elusive clues, with between-the-lines criticisms and symbolic overtones, as, for example, in *Junior Bonner* (1972), with Steve McQueen as the legendary cowboy protagonist.

Being rather stubborn and individualistic, the Peckinpah universe is somewhat skeptical, pathetic and tormented: a suffering world, in which man -antiheroic and a failure- is hopelessly trapped, as seen in *Straw Dogs* (1971); or is bedevilled by technological progress, as evidenced in *The Ballad of Cable Hogue* (1970). Hence, his work offers a mosaic of individual and collective despair about a decrepit society, only considered "surmountable" through greater violence, as demonstrated in *The Getaway* (1972) and *Pat Garrett and Billy the Kid* (1973). In short: liberty through violence; as Peckinpah would declare: "Everything is confusing and I don't really know what to do. I'm learning because I have no answers, only questions."

After making the nihilistic thrillers *Bring Me the Head of Alfredo Garcia* (1974) and *The Killer Elite* (1975); the Brechtian anti-war film *Cross of Iron* (1977) and his bitter parody *Convoy* (1978), a testimonial film evidencing his mastery as narrator, perhaps he felt tired of fighting the system and took a five-year sabbatical. Upon his 58th birthday, Sam Peckinpah took his leave of the film industry with his failed spy film, *Omega Code* (1983).

Having met him at the San Sebastián Film Festival in 1970, I cannot help but feel that his premature death in Inglewood (California), on December 28, 1984, signified -as it did with his redskin ancestors at Peckinpah Mountain-, the disappearance of the last warrior of the Mecca of the Movies.

Chapter 17

THE MAESTRO JOHN HUSTON. *THE MISFITS*

The best representative of the aforementioned "lost generation" was another of the most important American filmmakers. And with one of his most representative works of this period, we open the chapter on modern cinema.

JOHN HUSTON (1906-1987)

Born in Nevada, Huston would be a great innovator of Hollywood genres and a testimony to American postwar status; he would develop the adventure genre, taking every opportunity to display the Yankee spirit.

Of Irish origin, -son of actor Walter Huston-, and raised Protestant, influenced by existentialists (Sartre, Hemingway), he had many vocations before becoming an actor and film director: boxing champion, soldier -he fought in the Mexican Revolution-, journalist, painter, novelist, author and stage director. He also stood out as script-writer: *Jezebel, Juarez, High Sierra and Sergeant York.*

John Huston developed almost every genre. His work is extensive and somewhat uneven, since he made a film practically every year. Nevertheless, his rigor and stylistic sobriety, as well as the solid dramatic construction and dignified intensity, impart to his films a very personal artistic imprint. He was also a master in the dramatic-expressive use of color, producing some remarkable results. He created the most famous anti-hero type of black American cinema: "the loser" and the action hero embodied by Humphrey Bogart. At the same time, he was a great director of actors and actresses, out of whom he would know how to get their very best performances; for example, with Marilyn Monroe in *The Misfits* (1961) who, under his direction, attained a psychological dimension never achieved by other filmmakers who were only interested in superficially exploiting her persona.

Rigorous and consistent in his approach, he preferred that his deterministic philosophy evidenced itself by way of his images and the actions of his characters, expressed in word and deed, instead of by contemplation. He was interested, therefore, in the ethical definition of his protagonists through their behavior, rather than a psychological study of an internal journey. Hence, his films portray alienated souls, anti-establishment figures, rebels against the moral norms and the established order. This was expressed in a series theme-constants, ranging from quest to failure and from adventure to the exaltation of vitalism sans optimism: (*The Maltese Falcon*, 1941, based on the novel by Hammett); exonerating specific people and condemning the society that produces them, as clearly seen in *The Asphalt Jungle* (1950). Its antihero is a social outcast, rootless, embodying some form of rebellion: the gold prospectors in *The Treasure of the Sierra Madre* (1947), starring his father (both would win Academy Awards); the gangsters in *Key Largo* (1948), and the marginalized drifters in *The African Queen* (1951). There would be no "model "characters in his films, neither" good or "bad".

To John Huston, life was action: adventure after success, often leading to emptiness and failure. For this reason, his characters opt for the desperate attempt, doomed to frustration beforehand. His fatalistic stance is thus embodied by souls who are products of a society in decay -of which he is a witness-, carried away by the currents of the time, as evidenced in *The Man Who Would Be King* (1975), *Under the Volcano* (1983) and *Prizzi's Honor* (1985). All this told with an avant-garde sense of humor, with an aggressive style and with tremendous wit, sometimes oozing with cynicism, not devoid, at other times, of romantic touches and misconceptions.

His works are usually conceived as love stories, expressed in his homage to Toulouse-Lautrec (*Moulin Rouge,* 1956) and in disparate sentimental romances (*Heaven Knows*, 1957, *The Night of the Iguana*, 1964 -based on the play by Tennessee Williams-; and *A Walk with Love and Death*, 1969). After evoking the world of boxing in *Fat City*, (1972), he would, that same year, release a film that could be seen as his cinematic testament: *The Life and Times of Judge Roy Bean,* a critical reflection on the West and a fading America, with a sad and nostalgic timbre, comic and destructive all at once.

With a straightforward narrative, featuring great internal consistency, Huston's later films

expressed this suffering man's skeptical attitude -despite the variations in style and content, direct and expressive, with a certain symbolism, and, in some cases, a rawness and aggressiveness-, above all through eroticism and death. Apparently, he sought the truth without actually attempting to decipher the furthest and deepest dimensions of the soul, although he approached the threshold in trying. So, perhaps John Huston was -as he defined himself without hesitation -, a "loser," a frontier. He had once said: "I am always suffocated by the existence of too many rules, strict rules... I love freedom. I do not seek, however, the ultimate freedom of the anarchist, but I do not appreciate rules that ooze prejudice."

He took his leave of the Seventh Art with a story by James Joyce: *The Dead*, (1987) starring his daughter, Angelica Huston- a film he directed from a wheelchair-, imparting one last masterful lesson in filmmaking. Shortly before, he had released his memoires: *An Open Book*.

THE MISFITS

Spanish title: *Vidas rebeldes*. Production: Seven Arts (USA, 1961). Producer: Frank E. Taylor. Director: John Huston. Screenplay: Arthur Miller. Photography: Russell Metty. Score: Alex North. Art decoration: Stephen Grimes and William Newberry. Editing: George Tomasini. starring: Clark Gable (Gay Langland), Marilyn Monroe (Roslyn Taber), Montgomery Clift (Perce Howland), Thelma Ritter (Isabelle Steers), Eli Wallach (Guido), James Barton (Abuelo Fletcher), Kevin McCarthy (Raymond Taber), Denis Shaw (Joven Fletcher). Black and white - 124 min.

This is the last film starring the so-called "King of Hollywood" -Clark Gable died of heart attack a few months later- and the legendary Marilyn Monroe, who died nearly a year after the release of the film, written by her last husband, the playwright Arthur Miller, also now deceased.

Consider what the late *El País* film critic, Ángel Fernández-Santos, wrote -with the benefit of the years- about this iconic American film (8-XI-1987): "*The Misfits* is one of the remarkable forays of the old western spirit into the stories, the individuals and the situations of a different era and, above all, conceived in a different poetic style. The writer, Arthur Miller, and the director, John Huston, inserted into the well-defined and exciting images of *The Misfits,* photographed impressively in black and white - reminding us beautifully that these were once the primary colors of film-, some raw remains of life in the middle of the twentieth century, and they extracted a set of highly accurate and beautiful symbols of the eternal poetry of the hunt, of despair and of the expulsion of man from history, continuing in the tradition of the old westerns, but here, infusing a powerful and direct reference to the contemporary. The film is a thrilling mixture of pain and vitality, of violence and gentleness, of toughness and fragility, that the patience and humility of Arthur Miller and John Huston made possible, letting the actors be the protagonists, in an absolute sense, of the oeuvre, and in some way, the real creators.[87]

Indeed, the great trio, completed by Montgomery Clift, also deceased, (1920-1966) - had total freedom to modify the dialogues and invent new situations to render the story. An ouevre that would later be identified with the personal destiny of these actors.

However, it is worth noting the assessment made at the time by the philosopher Julián Marías -a great disciple of Ortega and Gasset-, in his well-read column in *Gaceta Ilustrada* (16-VI-1962). After fully discussing the issues that converge in the film -the loneliness as a way of life, the decadence of the form and the inability to imagine- he writes about the memorable sequences experienced by the maladjusted protagonists: "The hunting scene -shot from an airplane- of the horses galloping through the deserts of Nevada, pursued by a wildly zigzaging truck, is the most extraordinary thing I've ever seen on a screen. And when one of *The Men*, moved by the girl's despair, releases the hard-won horses, we are presented with a *vision*: a superb stampede to freedom. But there is more: Clark Gable re-captures the most powerful horse, fighting with him until, exhausted, he gives up, broken, defeated; upon which Gable sets him free again because he didn't want anyone making up

87 Comp. Eduardo Rodríguez and Juan Tejero (coords.), *Diccionario de películas de cine norteamericano. Antología crítica*, Madrid, T&B, 2002, p. 936.

his mind for him. Having seen freedom on the outside we now see it on the inside. For me this would have been enough, because the film moved me very deeply; maybe I'm a little weird, but freedom moves me."[88]

Without being one of the best films by the maestro Huston, *The Misfits* is a work representative of a period in the history of the United States, and, at the same time, of the cinematic art of the "lost generation" of the modern era of Hollywood.

Chapter 18

ROBERT MULLIGAN. *TO KILL A MOCKINGBIRD*

Also, as we mentioned earlier, there was another "lost generation" of Americans from American television, later to join Hollywood.

And, among the filmmakers cited in Chapter 16, we now highlight the late Robert Mulligan, one of the greatest representatives of the first group of TV producers that, by the end of the fifties, would move into film.

ROBERT MULLIGAN (1925-2008)

Born in New York and son of a New York police officer, he studied journalism and literature at Fordham University and interrupted his theology studies to enlist as a radio operator in the Navy during World War II. After the war, he worked at *The New York Times* and at the television network, CBS. Soon, he became a famous maker of TV series like *The Alcoa Hour*, *Goodyear Television*, *Playhouse 90* and *Studio One*, as did his colleague, John Frankenheimer.

His debut on the big screen dates from 1957, with a contractually obligated picture, *The Price of Success* (1957), starring Anthony Perkins and Karl Malden, about the manipulations suffered by a sports idol: the baseball player Jimmy Piersall, who existed in real life. This film brought him into contact with the producer, Alan J. Pakula, with whom he would produce his best films before becoming a director.

After three years of Hollywood silence -during which he would adapt a work by William Somerset Maugham for television, *The Moon and Sixpence*, for which he would win the coveted Emmy Award-, Mulligan would be hired by Universal to do three tangeled comedies and an adventure film that would make him famous in Tinseltown and abroad: *The Rat Race* (1960), *The Great Impostor* (1961), both starring Tony Curtis, and *Come September* (1961), with Rock Hudson and Gina Lollobrigida, and *The Spiral Road* (1962), again starring Hudson.

Under the orders of the aforementioned Alan J. Pakula, he made his masterpiece, *To Kill a Mockingbird* (1962), for which he was nominated for the Oscar for Best Director. Gregory Peck did win a gold statuette for his great interpretation of Atticus Finch, a southern lawyer who defends a black man accused of raping a white woman, based on the award-winning novel by Harper Lee.

The assessment, at the time, by the expert French film critic, Gérard Legrand, of Robert Mulligan's film career follows: "At certain times in his career, it is easy to see some evidence in his films of the small screen style. Nevertheless, he is a director concerned with the psychological portrayal of his characters and their physical presence in relation to a sometimes complex space, (*Up the Down Staircase*), and an at other times completely empty space, vacated to accomodate violence, (*The Stalking Moon*), or of pure sentiment (*The Rain*). Although he prefers stories about alienated souls who remain as such, even when integrated into society, his style unites fluency (which may extend to the modesty of American classicism) with well conceived modernist touches."[89]

Already having achieved recognition as a fimmaker, (also by European critics), Mulligan would direct two other notable films for Pakula: *Love with the Proper Stranger* (1964), with Natalie Wood and Steve McQueen, a sordid love story which offers a frosty observation of the New York of that time, and *Inside Daisy Clover* (1965), again, with a young Natalie Wood and Robert

88 *Visto y no visto. Crónicas de cine*, Madrid, Guadarrama, 1970, vol. I (1962-1964): "Los inadaptados", pp. 66-70.

89 Comp. Diccionario del Cine, cit., p. 545.

Redford, which is a harsh critique of the Hollywood of the '30s.

I also met Robert Mulligan when he opened the XIX International Film Festival at San Sebastián, where *Summer of '42* (1971), was to be shown, a film dealing with the sexual awakening of teenagers during the forties and providing a new analysis of American society of that period. In that event I was a member of the jury of the *Círculo de Escritores Cinematográficos* and we did not award his melancholy film with a prize. However, we did do so at the *V Semana Internacional de Cine Fantástico y de Terror* (Sitges) where he presented *The Other* (1972), to its highest critical acclaim ever. I defended this masterpiece of the terror genre and convinced my colleagues of the International Jury, presided by Luis Garcia Berlanga, to award it the grand prize.

His final stage as filmmaker, having perhaps gotten "lost" in the Hollywood machinery, is analyzed by the film critic Juan Luis Sánchez: "The filmmaker also met with failure with *The Nickel Ride*, about the world of the Mafia. So bad was it for some time, that he would have difficulty financing his projects, until, at the end of the '70s, he returned to work with intensity, releasing *Bloodbrothers* and *Same Time, Next Year*. Although some of his final works are quite inferior to the rest of his filmography (*Kiss Me Goodbye*, *Clara's Heart*), he said goodbye to the big screen with *The Man in the Moon* (1991), which drew on the theme of childhood and the discovery of love, through the story of a fourteen year old girl who falls in love with a shy boy who lives on the farm next door." Hence, his young fellow filmmakers would qualify him as the children's filmmaker.

He retired in 1991, and died at age 83 at his home in Lyme (Connecticut) of a heart ailment. However, Robert Mulligan, with 33 titles to his name as director, would leave good memories in Tinseltown.

TO KILL A MOCKINGBIRD

Spanish title: *Matar a un ruiseñor*. Production: Pakula-Mulligan/Brentwood Productions, for Universal (USA, 1962). Producer: Alan J. Pakula. Director: Robert Mulligan. Story: based on the book by the same name by Harper Lee. Screenplay: Horton Foote. Photography: Russell Harlan. Score: Elmer Bernstein. Art direction: Alexander Golitzen and Henry Bumstead. Art decoration: Henry Bumstead and Oliver Emet. Costumes: Rosemary Odell. Editing: Aaron Stell. Starring: Gregory Peck (Atticus Finch), Mary Badham (Scout), Phillip Alford (Jem), John Megna (Dill Harris), Ruth White (Mrs. Dubose), Paul Fix (Judge Taylor), Brock Peters (Tom Robinson), Frank Overton (Sheriff Heck Tate), Rosemary Murphy (Maudie Atkinson), Robert Duvall (Boo Radley). Black and white - 129 min.

To Kill a Mockingbird is, without a doubt, the most emblematic film by Robert Mulligan. Harper Lee, the author of the original story, had already won the Pulitzer Prize in 1961 in his debut as a writer.

Set in the Deep South, the action takes place in the United States in the '30s, in full economic and moral depression. Its controversial subject matter -as noted above- was inspired by an incident in a small town in Alabama, where racist sentiment remained alive after the Civil War, as experienced by the now famous novelist when he was ten.

However, consider the critical assessment made in *La Vanguardia* by Josep Escarré: "This film is one of the most sincere anti-racist statements ever made by Hollywood, along with one of the best performances of his entire career by Gregory Peck, who won an Oscar, as did Horton Foote, for his intelligent screenplay -based on the novel by Harper Lee- and Alexander Golitzen and Henry Bumstead for art direction. Aside from the hype, the story is presented as an intimate drama, one of its strongest features being that it is told through a child's eyes. This is a production that, chronologically, was released at a time that Hollywood was making real efforts to combat the rise of television by trying to replicate the everyday dramas being produced in the television studios, capturing the attention of millions of viewers. No wonder, then, that Robert Mulligan, belonging to the so-called television generation, was put in charge as director."[90]

Made with sobriety, and owing much to the television style of its director, the story has tremendous dramatic power and poetry. Furthermore, it benefits from solid acting. The study

90 *Diccionario de películas de cine norteamericano. Antología crítica*, cit., p. 500.

of attitudes it offers is also remarkable, keeping the viewer's interest at all times, speaking to an audience that perhaps feels intellectually or ideologically involved in the plot. Hence the success of the film, which helped transform the work from which it came, originally published in 1960, into a literary bestseller.

On the other hand, it is a very educational film, which can be used in debates on human rights. So much so that educators frequently use it in their classes. The commentary of a high school teacher, Manuel Ariza Channels, follows: "Mixing Southern Gothic and a genuine sense of ethics, *To Kill a Mockingbird* is one of the usual titles on the reading lists of schools in the Anglo world. An emotional denunciation of the poisonous aberration that is prejudice, particularly the racial variety; also demonstrating its best antidotes: compassion and bravery. The voice of the narrator introduces her father, in all his bright and dignified modesty, as a precursor to the civil rights struggle three decades before its eruption. A discreet white and provincial Martin Luther King. The conception and time of publication of the novel could not have been timelier or less premeditated. The narrative voice combines the girl who observes her environment and the woman, remembering, reflecting on those impressions. Thus the innocent observation and the critical revision merge seamlessly, resulting in a tender tone and poignant irony."[91]

Indeed, this is an utterly exemplary film -inspiring many to the advocacy of human rights- whose title the author justified in these terms: "This was the only time I had heard Atticus say it was a sin to do something, and I asked Miss Maudie about it. Your father's right, she said. Nightingales do nothing but make music for us to enjoy. They do not eat people's gardens, do not nest in barns, they do nothing but sing their hearts out to us. That's why it's a sin to kill a mockingbird."

91 Comp. "*Matar a un ruiseñor*. 50 years after the publication by Harper Lee", en *Diario Córdoba*, 6-XI-2010.

Chapter 19

JOHN FRANKENHEIMER. *SEVEN DAYS IN MAY*

The last director of the so-called "lost American generation" we will examine is John Frankenheimer, another of the "honorable artisans" of Tinseltown who suffered during the aforementioned situation in Hollywood.

JOHN FRANKENHEIMER (1930-2002)

He stands out as one of the great filmmakers of the so-called American television generation. Born in Malba (New York), son of a Jewish German broker-dealer and an Irish mother, he studied at Williams College (Massachusetts) and Lasalle Military Academy before entering the Film Department of the U.S. Air Force to produce documentary films during the Korean War (1950-1953).

Once the war had ended, Frankenheimer joined the the then-emerging CBS TV network, where he succeeded Sidney Lumet as director of the program *You Are There*, and became famous as a director of other series of the small screen: *Playhouse 90*, *Studio One*, *Climax!* and *Danger*, recording more than 125 live programs.

However, his film debut dates from 1957, when he made *The Young Stranger*, a debut that was well received by both European and American film critics. He would again return to the TV studio, and, in 1961, brought to the big screen a theme that he had already tried in the aforementioned series *Climax!*: The application of the death penalty on adolescents. But while *The Young Savages* barely had an impact at the box office, its star, the great Burt Lancaster, was impressed by the filmmaker's visual imagination, and would continue working with Frankenheimer on four more films.

His third film was *All Fall Down*, (1962), another portrait of the American youth of that time, to be followed by the masterful *The Birdman of Alcatraz* (1962), with Lancaster as the famous ornithologist sentenced to 43 years in prison, and the birds that changed his life. Burt Lancaster also starred in his new war movies of 1964: *The Train*, about a hero of the French Resistance, and

Seven Days in May, which we discuss below. This remarkable fictional film about American politics was preceded by another major political thriller: *The Manchurian Candidate*, starring Laurence Harvey and Frank Sinatra, about two captured soldiers in Korea who are subjected to brainwashing. Because of the plot, where the major, played by Sinatra, suffers nightmares and is ordered to assassinate one of the candidates for the American presidency, the film incurred a delay in its release in the United States due to its similarities to the assassination of President Kennedy and the feared consequences of its release. However, it is rumored that the real problem was of a financial nature with Frank Sinatra.

After releasing yet another fictional political film in Hollywood, *Seconds* (1966), with Rock Hudson, John Frankenheimer was forced to immigrate to Europe, where his work took on a depersonalized appearance. But we will allow the expert critic, Jean-Loup Passek, to give us his assessment: "An observer of American society in the sixties, he has a recognizable directive style, hinting at his television background, characterized by a rapid editing style and the use of wide shots and wide angles; an aesthetic quality reminiscent of Orson Welles, to whom he is stylistically indebted. For the time being, Frankenheimer would work out of Europe. The films to follow would alternate between spectacular blockbusters (*Grand Prix*, *The Horsemen*) and intimate, big budget films (*The Fixer*, *The Gypsy Moths*, *I Walk the Line*). While the blockbusters do nothing to enhance Frankenheimer's reputation, the intimate works are of the highest quality of his career; the extent of his fame would be decidedly restricted, however, as a consequence of aberrant distribution and despite the critical acclaim his work enjoyed Europe."[92]

John Frankenheimer returned to the U.S. to shoot some movies to order, in which his mastery would still be in evidence: *French Connection II* (1975), *Black Sunday* (1977), among other minor productions. In the 90s, this prolific filmmaker would return to television but also directed for the cinema a remake of the novel by H. G. Welles, *The Island of Dr. Moreau* (1996), with Marlon Brando, and *Ronin* (1998), with Robert de Niro. He took his leave with another made for TV political thriller, *Path to War* (2002).

Frankenheimer (with 51 films to his credit as director),[93] often nominated for an Academy Award, died in Los Angeles at the age of 72 without ever being awarded a gold statuette. But now we will recognize one of his major works.

SEVEN DAYS IN MAY

Spanish title: *Siete días de mayo*. Production: Seven Arts/Joel Productions (USA, 1964). Producerr: Edward Lewis. Director: John Frankenheimer. Story: based on the novel by Fletcher Knebell and Charles W. Bailey II. Screenplay: Rod Serling. Photography: Ellsworth Fredericks. Score: Jerry Goldsmith. Art decoration: Cary Odell and Edward G. Boyle. Editing: Ferris Webster. Starring: Burt Lancaster (General James M. Scott), Kirk Douglas (Coronel Martin "Jiggs" Casey), Fredric March (President Jordan Lyman), Ava Gardner (Eleanor Hollbrook), Edmond O'Brien (Senator Raymond Clark), Martin Balsam (Paul Girard), Hugh Marlowe (Harold McPherson). Black and white - 118 min.

In the middle of the Cold War, the United States has just signed an arms reduction treaty with the Soviet Union. This pacifist act is not supported with absolute unanimity; in fact, some Americans were protesting against it and some political groups were in favor of annulling the treaty and, instead, of increasing the arsenal in order to impose American will on the entire world. In the month of May, an army colonel suspects his superior and other senior military officers of seeking to unseat the president by means of a military coup. The president and his team of advisors only have seven days to confirm the suspicions and abort the coup.

This is a brilliant fictional political thriller, made by one of the most representative names of the TV generation, who, blessed with enormous dramatic ability, was able to capture, and never lose, the viewer's interest.

92 *Diccionrio del Cine*, cit., pp. 317-318. Comp. Gerald Pratley, *The Cinema of John Frankenheimer*, New York, A. S. Barnes, 1969.

93 See also the most recent book by Murray Pomerance and R. Barton Palmer (eds.), *A Little Solitaire. John Frankenheimer and American Films*, New Brunswick, N. J., Rutgers University Press, 2011.

Produced when the witch hunt led by McCarthy -who is also cited in the film- had already subsided, and in the same year as the release of the emblematic *Dr. Strangelove*, (1964) by Stanley Kubrick, it is a major work of cinematic art, featuring a first-rate cast: from a very convincing Burt Lancaster (who had starred a year earlier in *The Leopard,* by Visconti) as the treasonous general, to the veteran Fredric March, superb as the serene President Jordan Lyman, to Edmond O'Brien as his faithful friend and senator, and the then still young Kirk Douglas -just off playing Spartacus- as the colonel who discovers the conspiracy. The always beautiful Ava Gardner only has a secondary role, but is also significant.

With an equally efficient script -based on the novel by Knebell and Bailey II-, John Frankenheimer once again demonstrates his strength as a filmmaker, but his narrative seems influenced by the television medium from whence he came. Still, the stubborn defense of freedom, the pacifist spirit in the face of the danger of nuclear war and the democratic values of the United States of America, with its Constitution front and centre -it actually appears in the credits- are constants in the story.

Thus, *Seven Days in May* is fully relevant, touching, as it does, on universal themes, as witnessed by other societies that have been compromised or violated by misplaced patriotic fervor and anti-communist zeal. Hence, the final dialogue between the fictional U.S. president and the general, Scott, -and the refusal by the former to make public the incriminating letters of the latter- is very enlightening.

Seven Days in May features a superb soundtrack by Jerry Goldsmith and impeccable black and white photography by Frederick Ellsworth, in addition to the aforementioned quality screenplay by Rod Serling, which, together with the sets by Cary Odell and Eduard G. Boyle and the supporting role by Edmond O'Brien, were nominated for Academy Awards.

Chapter 20

THE IMMIGRANTS: ELIA KAZAN. *AMERICA, AMERICA*

The great Mecca of American Movies was founded and developed by European immigrants: from the Jewish moguls, who came to Hollywood and created the majors (see the aforementioned book by Neal Gabler, *An Empire of Their Own. How the Jews Invented Hollywood*), to the filmmakers who settled in the United States to escape the Nazis.

Masters as famous as Fritz Lang, Joseph von Sternberg, Ernst Lubitsch, Otto Preminger, as well as those already mentioned previously, made important the now-famous California town in Los Angeles. Representative of the significance of the immigrants, in this chapter we will highlight the maestro Elia Kazan and his important film *America, America*.

ELIA KAZAN (1909-2003)

This renowned film and theater director was born in Istanbul. He stood out among the American intellectuals who dedicated themselves to motion pictures. Turkish, of Greek origin, he immigrated to the United States in 1913, where he would go to college and graduate in Dramatic Arts from Yale University. In 1932, he joined the experimental *Group Theatre* and, in 1947, he founded the famous *Actors Studio* in New York: his teachings would influence most young American thespians and even European ones, providing fresh impulses to the art of acting.

Kazan demonstrated his artistic intelligence during his stint as stage director, especially of American avant-garde theater, which chided Yankee society. This theater was established by playwrights like Tennessee Williams, Edward Albee, Arthur Miller, Eugene O'Neill, Thornton Wilder, Clifford Odets and William Inge. Thus, -as noted in Chapter 9-, along with fellow devotee of the famous Stanislavski method, Lee Strasberg, he became the driving force behind some of the great figures of the screen: Marlon Brando, James Dean, Montgomery Clift, Paul Newman, Shelley Winters, Lee Remick, Eva Marie Saint, Rod Steiger, Carroll Baker, and Karl Malden, among

many others. As a result, he would be summoned by Hollywood to join the ranks of Fox, creating works that would, in short order, propel him to the very top of the cinematic profession, like *Gentleman's Agreement* (1947), *Pinky* (1949), *Panic in the Streets* (1950) and *A Streetcar Named Desire* (1951).

Accused of being a communist, Elia Kazan would become very controversial during the McCarthy era, denounced -with Edward Dmytryk and other filmmakers plagued by the witch hunt- as a former CP member. Despite the disrepute accompanying these treasonous accusations, his creative talent kept him in the spotlight, not only in the U.S., but also globally. Hence, perhaps in order to self-justify his controversial posture, he made a film attempting to demonstrate the corruption of every revolution, *Viva Zapata!* (1952), starring Brando, followed by *Man on a Tightrope* (1953) and his also masterful *On the Waterfront* (1954), about betrayal, which were "answered" from the theater by playwright Arthur Miller, with the striking pieces *The Crucible* and *A View from the Bridge*. Later, he made other important films like *East of Eden* (1955), which launched the legendary James Dean, *River Wild* (1960), with Montgomery Clift, and *Splendor in the Grass* (1961), based on a grim work by William Inge about Depression era America, which would serve to launch both Warren Beatty and Natalie Wood to stardom.

An adapter of stage to film, and therefore, also of the work of celebrity-playwrights - whose works he also directed in the theatre-, Kazan was known for his sobriety, expressive narrative and formal mastery, and even for his personal style in the use of color. So, in his socio-political protest films -not lacking in a basically skeptical orthodoxy- one can detect a temperamental spontaneity, both in his search for the proper effect and in his tendency toward sensationalism. His works, truly cultural in nature, very clearly reflected the American spirit. And his acclaimed autobiographical films (*America, America,* his masterpiece), or his attempts at consciential justification (*The Arrangement,* based on his own novel), are truly bursting with touches of sincerity, quite unusual for Hollywood. Hence, Elia Kazan -always controversial but always supported by his exceptionally loyal entourage-, despite the excesses of his latest production which was a long time in coming, got to stay in the club among the most important contemporary filmmakers, releasing films like *The Visitor* (1972), on the war in Vietnam, and *The Last Tycoon* (1976), based on the work of Scott Fitzgerald.

Elia Kazan, with his rebellious spirit and creative style, was influencial among the next generation of American film directors: Nicholas Ray, Robert Aldrich, Arthur Penn, Robert Mulligan, John Frankenheimer, Francis Ford Coppola and Martin Scorsese. In later years, his influence was evident in the great new actors Robert de Niro, Al Pacino and Dustin Hoffman.

However, when, in 1999, he received the honorary Academy Award for his career's work, the film community had not forgiven him his attitude during the McCarthy witch hunt. Yet, he had justified himself as follows:

"Right or wrong, my work was never inspired by calculation but by conviction. I have long had a secret activity. Our work in the Group was conspiratorial and I found it repugnant: The Group Theatre said that we shouldn't be committed to any fixed political program set by other people outside the organisation. I was behaving treacherously to the Group when I met downtown at CP [Communist Party] headquarters, to decide among the Communists what we should do in the Group, and then come back and present a united front, pretending we had not been in caucus...; Solzhenitsyn described the same thing ... All I can say -I'm not shouting, I'm not apologizing-, when they admonish me, is: 'Watch my films!' I think, since then, I've done non-stop social criticism pieces: With *America, America*, with *Splendor in the Grass*, with *Wild River*, I think I have made leftist films."[94]

AMERICA, AMERICA

Spanish title: *América, América*. Production: Athena Enterprises, for Warner Bros. Pictures (USA, 1963). Producer: Elia Kazan and Charles

94 Comp. M. Ciment, *Kazan por Kazan*, Madrid, Fundamentos, 1974, cap. "Los problemas políticos: La Comisión de Actividades antiamericanas", pp. 133-155. See also Elia Kazan's aurobiography , *Mi vida*, Madrid, Temas de Hoy, 1990.

H. Maguire. Director: Elia Kazan. Screenplay: Elia Kazan. Photography: Haskell Wexler. Score: Manos Hadjidakis. Art direction: Gene Callahan. Art decoration: Vassilis Photopoulos. Costumes: Anna Hill Johnstone. Editing: Dede Allen. Starring: Stathis Giallelis (Stavros), Frank Wolff (Vartan Damadian), Harry Davis (Isaac Topouzoglou), Linda Marsh (Thomna Sinnikoglou), Elena Karam (Vasso Topouzoglou), Paul Mann (Aleko Sinnikoglou). Black and white - 174 min.

Elia Kazan's autobiographical masterpiece, narrating the misfortunes of his family -living in Anatolia-, focusing on his uncle's journey in search of a better life and narrating his trip to the United States in the early twentieth century, like that of many millions of emigrants who left their home countries in search of the "promised land".

No doubt, this stunning film is a historical testimony of a contemporary period. Shot in brilliant black and white, in documentary style, the film has great dramatic force, and its unknown protagonist -the young Stathis Giallelis- perfectly embodies the character of Stavros Topouzoglou, who, since 1896, has been dreaming of going to America.

Based on an original screenplay by Kazan himself, -published before as a novel-, the daily *El Mundo* film critic Alberto Bermejo, with the benefit of the years, would evaluate it as follows: "Conceived as a learning process, rather than as an adventure, *America, America* recounts, with stark accuracy the evolution of a an impulsive and naive character who is transformed internally into a perfectly calculating, ambitious person, preparing to face a new life. The story proceeds through a myriad of melodramatic and anecdotal events, -as if extracted from a picaresque novel-, stages of premeditated exploits that the director has culminate in a sequence of almost eccentric beauty, in which, at the foot of the Statue of Liberty, the character kisses the ground of his new country. It is somewhat remarkable that a filmmaker like Kazan, seasoned in the theatrical tradition and visible head of the Actors Studio, of the Method, who has made both laudable and questionanble contributions to cinema, would resort to a cast of strangers, many of them semi-professional actors." [95]

Certainly this creative option lends the narrative a more natural and spontaneous character. With memorable sequences the film offers a penetrating study of the popular attitudes of the time, focusing on socio-political issues in Turkey, with the discrimination against the Greeks and the persecution of the Armenians.

Set on location in Greece -although some of the scenes are shot in Istanbul- and featuring a superb soundtrack, Elia Kazan manages to move and excite the viewer, who follows the story intently. Gene Callahan won the Oscar for art direction.

Also rated as the most sincere and least artificial film, inspired by its creator, *America, America* has passed into the history of American cinema as a masterpiece, a true jewel of the Seventh Art.

We shall see if the philosopher Julián Marías (Illustrated Gazette, 20-II-1965) agrees when he wrote the following on the occasion of the film's release: "It's a movie of expectations, of illusions, not of hopes; of disposition, not of mere yearning. Therefore, the idea of America is minted, as on loose change, in the images of the more modest -in small, very 'fin de siècle' straw canotiers, symbolizing, compared with the fez, the New World-, who forged a path -for one hundred and ten unobtainable Turkish lira-, on the ships that carried them to the skyscrapers of New York. Stavros wants to go to America, i.e. he wants what it takes to go to America, in other words, wants America by way of the painful and excruciating road leading to it. The characters are prodigious (...). And when I say characters, I mean faces, heads, hands, bulging bellies set free after a big meal: images. It is a full course on cinema. But Elia Kazan does not tell us this, does not give us lessons, does not show us what a great director he is." [96]

95 *Diccionario de películas del cine norteamericano*, cit., p. 20.

96 *Visto y no visto. Crónicas de cine*, cit., vol. II (1965-1967): "América, América", pp. 41-44.

Chapter 21

THE RENEWAL OF THE GENRES

In the sixties, the old Mecca of the Movies also renewed the film genres that had fueled the golden age. In this chapter and the next, we will discuss two representative filmmakers and both their exemplary films of this new Hollywood that had already begun to manifest itself.

ROBERT WISE (1914-2005)

The famous film editor of the masterful *Citizen Kane* (1941) had worked in front of the moviola at the then major RKO between 1933 and 1943 before becoming a great Hollywood film director.

Born in Winchester (Indiana), he interrupted his studies because of the Depression and managed to enter the editing department at RKO, where he began his successful film career. Moreover, in 1942, the legendary producer forced him to shoot a new ending for *The Magnificent Ambersons* by Orson Welles. Thereafter, the tycoon Val Leyton put him behind the camera to replace Gunther von Fritsch in *Revenge of the Cat People* (1944), the sequel to the famous Jacques Tourneur classic. Admired for his technical mastery, Robert Wise would not stop making films from that point on.

A developer of all genres, he quickly stood out for his horror film *The Body Snatcher* (1944), the western *Blood on the Moon* (1948), the thriller *Born to Kill* (1948), and the drama *The Set-Up* (1949) about the boxing world -whereafter he would return with *Somebody Up There Likes Me* (1956), starring a young Paul Newman-, the war films *The Desert Rats* (1953) and *Torpedo* (1958); the epic *Helen of Troy* (1955) and the biographical melodrama *I Want to Live!* (1958), for which Susan Hayward won an Oscar, among many other studio-ordered movies.

As an expert maker of Hollywood B movies in the science fiction genre, he added to his fame with *The Day the Earth Stood Still* (1951), a pacifist film made in the middle of the Cold War; it was another allegory of the McCarthyite red scare. Much later he would return to the genre with *The Andromeda Strain* (1971), based on the novel by Michael Crichton, and the first instalment of the *Star Trek* movie series, *Star Trek, The Motion Picture* (1979), giving it a transcendent tone far superior to the popular television series on which it was based.

However, it was in the sixties when Robert Wise triumphed as a filmmaker with the two musicals: *West Side Story* (1961) and *The Sound of Music* (1965) -with Julie Andrews as the Trapp family governess- which earned him Hollywood Academy Awards and greater recognition as a filmmaker. Still, even though he had cleaned up at the box office with *The Sand Pebbles* (1966), surprisingly, he would crash with the remake of *Star!* (1968), again starring Julie Andrews, and his star would fall, dealing him a sizeable setback in his film career. In 2000 he directed a telefilm titled *Summer Storm*, starring Peter Falk and Nastassia Kinski, which would be his last project as a filmmaker.

In 1994 he chaired the San Sebastián Film Festival, where he made it clear he wasn't enamoured with the current developments in cinema: "Too much violence and special effects," he said. In 1995, when he was about to receive a tribute at an international event in Los Angeles, he died of heart failure at the age of 91.

WEST SIDE STORY

Spanish title: *West Side Story (Amor sin barreras)*. Production: Mirish/Seven Arts Productions, for United Artists (USA, 1961). Producers: Robert Wise and Saul Chaplin. Directors: Robert Wise and Jerome Robbins. Story: based on the theatrical work by Arthur Laurents, Stephen Sondherim and Leonard Bernstein and according to an idea by Jerome Robbins and inspired by *Romeo and Juliet* by Shakesperare. Screenplay: Ernest Lehman. Photography: Daniel L. Fapp. Score: Leonard Bernstein. Choreography: Jerome Robbins. Art decoration: Boris Leven and Victor A. Gangelin. Costumes: Irene Sharaff. Editing: Thomas Stanford. Starring: Natalie Wood (Maria), Richard Beymer (Tony), Rita Moreno (Anita), George Chakiris (Bernardo), Russ Tamblyn (Riff), Simon Oakland (Lt. Schrank), Bill Bramley (Officer Krupke), Yvonne Othon (Consuela), José de Vega (Chino), Tucker Smith (Ice). Color - 153 min.

This is a musical drama, which revived the popular genre in the early sixties. Robert Wise

produced and co-directed one of his best known works, featuring extraordinary choreography by the specialist, Jerome Robbins. It was awarded ten Hollywood Oscars.

The film, inspired by the legendary Shakespeare's *Romeo and Juliet*, tells the tragic love story of Tony and Maria, victims of the violent clash of two ethnic groups on the west side of Manhattan: the Puerto Ricans, represented by the "Sharks", and the WASPs, represented by the "Jets". Eventually, after the death of Tony and Bernardo -the protagonist's brother-, an understanding between the two sides is achieved: love and friendship have conquered hatred and discord.

The former *El Pais* critic, Antonio Lara, evaluated this great movie as follows (3-VIII-1976): "From the point of view of the genre, *West Side Story* is undoubtedly a musical, but not in the style of those Hollywood classics *Singin' in the Rain* or *On the Town*, but taken directly from the Broadway stage. If the American musical is based on pinkish comedy traditions -except for compelling advances like Stanley Donen's *It's Always Fair Weather*-, a decendent of the music hall or classic vaudeville, the typical Broadway show, rather, derives from operetta arrevistada, although it would be very difficult, if not impossible, to differentiate between the profiles of either. (...). Jerome Robbins' choreography on top of the inspired score by Leonard Bernstein is of the highest quality, and, considered at the time to be an authentic breakthrough that still serves as a model for many similar attempts. Saul Bass' film title sequences on the fences and walls of the West Side are also wonderful works of art."[97]

West Side Story is, therefore, one of the most representative examples of the modern musical, with songs and numbers as emblematic as the lyrical Maria -with the loving dialogue amid the steel structures of the fire escape-, the dance in the gym and the festive America, and others as memorable as *I Feel Pretty,* which, along with the lovely *Gee, Officer Krupke, The Rumble, A Boy Like That* and *Cool*, not only were hits in their day, but have gone on to be recorded in gold letters in the History of World Cinema.

Although, in the songs, Natalie Wood was dubbed by Marni Nixon, and Richard Beymer by Jim Bryant, the interpretations were also very well done, as were those by the supporting actors like Rita Moreno and George Chakiris, who received gold statuettes for Best Supporting Actress and Actor. Co-producers Saul Chaplin, Johnny Green, Sid Ramin and Irwin Kostal also won for Best Original Score.

The philosopher Julián Marías would define *West Side Story* as "the transformation onto the screen of a famous literary work, in service of the language and the tools of cinema, returning to the root of the myth and reveling in it." To add at the end in his critique in Illustrated Gazette (15-IX-1962): "One could not treat such a serious, dramatic, exciting, and sometimes sordid topic more generously, with more ease of mind, with a clarity that takes shape in dance and song. The Greeks spoke of catharsis, a purification of the passions through tragedy, through the fear and compassion that it inspires. I do not know if I have ever seen a demonstration of such strong and vigorous purification through expressiveness and beauty on a screen in my life."[98]

Chapter 22

THE MAESTRO STANLEY KUBRICK

No doubt, Stanley Kubrick was one of the revelations of modern American cinema. Born in New York, he died in London on the penultimate year of the century, when he was shooting his posthumously released film.

He was a filmmaker of unusual and powerful personality. Famous photographer (*Look, Life*), a passionate lover of jazz and an accomplished chess player, he started in the art of filmmaking with the invaluable documentary films *Day of the Fight* and *Flying Padre*, which highlight his attention to detail and penchant for accuracy. Director of two major thrillers in the 50s: *Killer's Kiss* (1955) and *The Killing* (1956), as film director and independent producer, Kubrick would triumph

97 *Diccionario de películas del cine norteamericano*, cit., p. 952.

98 *Seen and not seen. Stories about film*, quote., vol. I (1962-1964): "*West Side Story*", pp. 82-86.

with a maturity hitherto unknown in the Hollywood industry.

His films are rough and controversial, abrupt of tone and unconcerned with traditional syntax, as seen in his masterpiece, the militaristic *Paths of Glory* (1957); *Lolita* (1962), based on Nabokov's scandalous novel; the ambitious and spectacular *Spartacus* (1960) and *2001: A Space Odyssey* (1968). They all have their own distinctive features and some constant themes such as death and violence, sex and humor, along with a keen analytical sense not restricted by any sense of shame, as, for example, in *A Clockwork Orange* (1971), based on the play by Anthony Burgess, and in his controversial last work, *Eyes Wide Shut* (1999), starring Tom Cruise and Nicole Kidman.

After that grim picture about youth and authoritarian systems -rooted in the behaviorist theories of Skinner and Watson, as well as in the Pavlovian theory of conditioned reflex -Stanley Kubrick said in 1972: "Despite the varying degrees of hypocrisy that exist regarding this issue, we are all fascinated by violence. After all, man is the least remorseful murderer on the face of this Earth. The appeal to us of such violence reveals in part that, in our subconscious, we are not so different from our ancestors."

Fascinated by the evocative fable in the pacifist *Dr. Strangelove* (1964), with somewhat elitist intellectual pretensions in the crypto-Nietzschean *2001*, a masterful film that would revitalize the science fiction genre, Stanley Kubrick's film language was as direct as it was suggestive, and difficult to pin down stylistically. Perhaps his creative independence and variation in genres had led to vagueness and a constant searching.

A concise and imaginative developer of structures, influenced by Langian expressionism and the violent Samuel Fuller in the early days, Kubrick worked with elaborate scripts and involved himself in the minutia of lighting and costumes with the thoroughness of a chess master, while, at the same time tending to the musical score and to traveling shots with aesthetic-ideological purpose. He also endeavored to control the editing and release of his films to the very end. Despite the continuous changes of register, a powerful sense of spectacle was present in all his work.

His brief filmography, puntuated by long periods of inactivity, denotes a true historical and social acuity, as seen especially in the baroque *Barry Lyndon* (1974). On the other hand, his nonconformist and agnostic posture would make him one of the most incisive and ironic, most influential and pessimistic artists of contemporary cinema, as clearly evidenced in his horror film *The Shining* (1980) and *Full Metal Jacket* (1986), perhaps the most vigorous denunciation of the Vietnam War.

2001: A SPACE ODYSSEY

Spanish title: *2001: Una Odisea del espacio*. Production: Stanley Kubrick, for MGM (USA-GB, 1968). Director: Stanley Kubrick. Story: based on *The Sentinel*, by Arthur C. Clarke. Screenplay: Stanley Kubrick and Arthur C. Clarke. Photography: Geoffrey Unsworth and John Alcott. Score: compositions by Richard Strauss, Johann Strauss, Aram Khachaturian and György Ligety. Art decoration: John Hoesli. Editing: Ray Lovejoy. Special Effects: Stanley Kubrick, with Douglas Trumbull. Rigging: Wally Veevers. Starring: Keir Dullea (David Bowman), Gary Lockwood (Frank Poole), William Sylvester (Dr. Heywood Floyd), Daniel Richter (Moonwatcher), Leonard Rossiter (Smyslov), Margaret Tyzack (Elena), Sean Sullivan (Michaels). Color - 140 min.

Few science-fiction films have had as much relevance; besides being deeply philosophical, *2001* also marks a watershed in the genre. About this famous filmmaker, Orson Welles said: "Of what I would call the younger generation, Stanley Kubrick appears to be head and shoulders above the rest."

The original story, based on a work by Clarke, begins in the prehistory of mankind. Some primates discover the bone as an instrument of life and a weapon of destruction; violence and murder -as with Cain- overshadows these early humans. And, in the presence of a strange black monolith, the jawbone jumps into space in a visual *raccord* and is mistaken for a spaceship. All this, first accompanied by the impressive melody of *Thus Spoke Zarathustra*, and, later, by the waltz *The Blue Danube*. In the lunar station, four million years later, we encounter the monolith once again, emitting signals to Jupiter. Then,

some astronauts travel with the "Discovery"to the planet, assisted by HAL 9000, a superintelligent computer -seemingly posessed of human feelings- that will sabotage the mission. Bowman, the sole survivor of the ship, when faced with the inexplicable black monolith at Jupiter, is absorbed into another region of the universe through an amazing journey, where he finally sees himself, old and dying, and, subsequently, as a fetus.

2001: A Space Odyssey is about the relationship between man and the universe, evolution and the fate of humanity, about existential angst and Nietzsche's superman, about extraterrestrial life and rationalistic scientism, or objective evidence... and therefore God. But its ultimate significance is difficult to pin down and is left open to interpretation.

Kubrick himself -who largely maintained his silence- permitted us the following insight: "The concept of God is at the heart of the film. From the moment one believes that the universe is influenced by advanced forms of intelligent life, this becomes inevitable. When one starts talking about such possibilities, one realizes that religious implications are inevitable, because all the essential features of such extraterrestrial intelligence are the qualities one attributes to God. What we are dealing with here, in fact, is a scientific definition of God."[99]

Of the four chapters of which the film is made up, "The Dawn of Man" is perhaps the most fascinating, while the latter, "Jupiter and Beyond the Infinite" is not without a certain aesthetic virtuosity. The episodes of the moon landing -with the famous Strauss waltz-, and the HAL disconnect- with the red color, the astronaut's wheezing and the babbling by the computer- are also memorable. Hence, *2001* is primarily a highly visual and musical discourse, rather than a philosophical treatise. Kubrick himself would speak of this nonverbal aspect of his work: "To reach the subconscious of viewers, one must dispense with words and penetrate the world of dreams and myths. One mustn't expect to find the customary literal clarity in this film. Instead, one must seek its visceral clarity. With its emotional and philosophical content, I wanted the film to touch the viewer at a deeper level of consciousness, just like music does."

Thus, *2001: A Space Odyssey*, which had a lesser sequel, *2010: Odyssey Two* (Peter Hyams, 1984), also written by Arthur C. Clarke (like the book *2061: Odyssey 3*) and the novel *3001: The Final Odyssey* - is one of the great classics of American cinema, foreshadowing a future that is already here.

Chapter 23

THE *UNDERGROUND* PHENOMENON

We now address, more specifically, New American Cinema, the movement that originated the worldwide *underground* phenomenon, and its cinematic development.

The *underground* film originated in the sixties, preceded by some cutting edge precursors during the period 1945-1955, in New York. American living standards fueled the creative restlessness of young people who wanted to make foreign-style films. The low production costs and the "free spirit of the times" -as said one of its pioneers, Jonas Mekas,[100]- led them to abandon more expensive production methods in favor of a less rigid film philosophy, opening up the prospect of filming the surrounding reality, even of the making of mistakes.

It was a way of seeking one's own style and an intimate expression through film, under the banner of "individual freedom", although such a stance perturbed the established order. Obviously, the industry turned its back on these filmmakers, who would move forward collectively. Thus, the Film Makers Cooperative was established, which, through mutual assistance and over time, was able to establish a distribution network for its films and even turn a profit, at which point some of its filmmakers were assimilated by the traditional industry.

Concurrent with its European counterparts, New American Cinema also had its Manifesto.

99 Citado por Antonio Castro, *Stanley Kubrick*, San Sebastián, XXVIII Festival Internacional de Cine, 1980, p. 62.

100 A. Arbasino y J. Mekas, *Entre el "underground" y el "off-off"*, Barcelona, Anagrama, 1970.

On September 28, 1960, 23 people gathered and declared as follows: "Traditional cinema across the world is about to meet its demise. Its morals are corrupt, its aesthetic outdated, its themes superficial, its intrigues annoying... We believe that the art of filmmaking involves an expression of unadulterated personality. We, therefore reject the intervention of producers, distributors and financiers in our work until it is ready to be presented on the screen... We are here for the sake of art, but not at the expense of life... Our belief is that classic principles can be imposed neither in art, nor in life."[101]

To which the historian Ángel Luis Hueso would add: "And one must not forget that during the most important period of its manifestation (1957-1967), this trend reflects the conviction that film work is an interaction associated with concurrent expressive movements like pop-art and *happenings*, thus increasing open-mindedness exponentially."[102]

Thus were laid the foundations of the American *underground* movement that was dedicated, in the beginning, to the pursuit of the poetic film -as they put it- not the narrative. But in the end, *underground* interest in making narrative cinema increased, thereby gaining access to more commercial cinemas and reaching bigger, more enthusiastic audiences. The *underground* films -perhaps hundreds of them, due to their large variety and length- were shot in a reduced, noncommercial format, and most were screened underground (hence the term, quite aside from the fact that the meetings began in an old subway station), at the margins of the industry, the law, society, and often, of moral norms (Andy Warhol, especially) and, also, of the potential viewer. [103]

Representative filmmakers and works of this phenomenon are Stan Brakhage (*Desistfilm*, *The Wonder Ring*, *Anticipation of the Night*, *The Dead*), Shirley Clarke (*The Connection*, 1961, a well-known film about the drug world; *The Cold World*) and George Markopoulos (*Flowers of Asfhalt*, *Twice a Man*), among others, alongside the aforementioned Jonas Mekas (*Guns of the Trees*, *The Brig*, *Hare Krishna*), Richard Leacock (*Primary*, *Yankee No*) and John Cassavetes (*Shadows*, 1960, a famous film about racism). The latter would be welcomed -also as an actor- by Hollywood, to succeed in the industry with his masterpiece *Gloria* (1980), but without losing the independent style that made him stand out. [104]

It is logical, therefore, that the *underground* phenomenon would spread to some countries across the Atlantic, via Spain (as what would be called *cine marginal* in Spain, shot in 16 mm) and even to South America, especially developed by the Brazilian *Cinema Nôvo*. However, the clandestine nature of the business and its lack of capacity, together with the general crisis in global underground cinema, forced those of its filmmakers who wanted some kind of financial security to either accept integration into the traditional industry or to find work at the networks.

JOHN CASSAVETES (1929-1989)

As noted above, it can be said that he was a pioneer of American independent film and one of the creators of New American Cinema. Born in New York, the son of a Greek businessman, he began as an actor and stage manager, moving on, quite successfully, to television and film. He combined his work as actor with film direction.

In 1960, Cassavetes made his mark as filmmaker with his debut *Shadows*, shot in 16 mm. The film deals with the racial problems and the difficult integration into society of a young woman of color who can pass for white. Made with great spontaneity and unknown actors, *Shadows* was met with acclaim and proved the viability of independent cinema.

This success opened the doors to the Holywood industrial complex, where he made two films in which he tried to reconcile his narrative style with commercial production parameters: *Too Late Blues* (1961), about the adventures of a group of jazz musicians, and *A Child Is Waiting* (1963), about a special education institution. Five

101 Comp. J. Howard Lawson, *Le cinéma, art du XXeme siécle*, París, 1965, p. 210, quote. by A. L. Hueso, *El Cine y la Historia del siglo XX*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, 1983. (Nueva ed. aumentada: *El cine y el siglo XX*, Barcelona, Ariel, 1998).

102 A. L. Hueso, *Op. quote*., p. 146.

103 See P. Tyler, *Cine Underground. Historia crítica*, Barcelona, Planeta, 1973, pp. 16 y ss.

104 Th. Jousse, *John Cassavetes*, Madrid, Cátedra, 1992.

years without work as a director inspired him to return to the direct style of the New York School. This creative style emphasizes that you never know where preparation ends and improvisation begins. In that vein, Cassavetes made the following films: *Faces* (1968), *Husbands* (1970) and *A Woman Under the Influence* (1974), in which he pushes the envelope with provocative and even amoral scenes, in the *underground* spirit and aesthetic search of this unconventional filmmaker. "What counts is the intensity of emotions. I want no-one to feel guilty about having something to communicate. What is revolutionary is the freedom to express one's deepest feelings," he would say.

Other creative attempts by John Cassavetes -who, in 1968, became famous for his role in Polanski's *Rosemary's Baby*-, would not achieve the desired acceptance, e.g. *Minnie and Moskowitz* (1971). But in 1980, he won the grand prize at the Venice Film Festival with *Gloria*, an original thriller starring his wife, veteran actress Gena Rowlands. In this important film one can appreciate his traditional creative style, but its design also corresponds with the commercial parameters of American genre cinema. Four years later, he was also honored in Berlin for the film *Love Streams* (1983), confirming the virtues and defects of this unconventional filmmaker.

With a taste for excess, he says, "the public will only experience extreme situations if it is forced out of the realm of the conventional."

GLORIA

Spanish title: *Gloria*. Production: Columbia Pictures (USA, 1980). Producer: Sam Shaw. Director: John Cassavetes. Screenplay: John Cassavetes. Photography: Fred Schuler. Score: Bill Conti. Art decoration: René D'Auriac. Costumes. Peggy Farrell and Emanuel Ungaro. Editing: George C. Villaseñor. Starring: Gena Rowlands (Gloria Swenson), John Adames (Phil Dawn), Julie Carmen (Jeri Dawn), Buck Henry (Jack Dawn), Lupe Garnica (Margarita Vargas), Jessica Castillo (Joan Dawn), Tony Knesich, Tom Noonan and Ronald Maccone (gangsters). Color - 123 min.

This important film by the, until recently before, *underground* filmmaker John Cassavetes was awarded, *ex aequo,* the coveted "Golden Lion" of the Venice Film Festival.

It narrates the tragedy of a Puerto Rican child -again underlining the filmmaker's interest for the marginalized- whose family is killed by the Mafia. The film tells the story of his unusual escape, assisted by a neighbor, Gloria, a vigorous, determined woman, who unwittingly finds herself emotionally trapped in this situation.

Gloria is true to the unconventional style of its author, although its design corresponds to the commercial parameters of Hollywood genre cinema. Without making easy or clichéd concessions, Cassavetes made a film that stood out amid the global production of the 80's for its strong artistic balance. The thoughtful jury at Venice, therefore, chose to honor the artistry of this thriller.

Fast-paced action prevails in the film, accompanied by considerable doses of violence and passion. But John Cassavetes not only delivers spectacle; the highly dramatic plot contains keen psychological insight. The study of the personae that traverse the set situations is based on the building of character types, especially so in the main protagonists: Gena Rowlands -the director's wife and a familliar figure in his films-, who plays Gloria prodigiously (in fact, she is the central character), and almost comes away with the Oscar for Best Actress-, and little John Adames who, at the age of six, comes across as anything but a conventional child. Both suffer, coexisting while on the run through the streets of New York in search of a happiness that seems unattainable, but which they do achieve in the end.

As Ángel Fernández-Santos wrote in *El País:* "An amazing character: one of the most well-defined, emphatic and distinctive of modern American cinema; a marvel of the New York film world; a magical blend of a character and an actress on the asphalt of Manhattan."

The personality and vivacity of the film are aided by the expressive functional editing with which John Cassavetes imparts enormous authenticity to the story, but always within its unique design aesthetic.

"Authentic independent American cinema -as per the same daily-, had a father: John Cassavetes, instigator of an exciting and modern film language, thematic innovator and posessor of a spirit (...). *Gloria* is a mature work, far

removed from the aggressive modernism of his first films."

Cassavetes, actor and maestro of American independent film, took his leave of the set with *The Big Trouble* (1985). *Gloria* was remade in 1999, with a script by Steve Antin and directed by Sidney Lumet, starring Sharon Stone and Jean-Luke Figueroa.

Chapter 24

NEW AMERICAN CINEMA

After the disappearance of the aforementioned new wave of European films, almost coinciding with the May 1968 revolution, cinema underwent a further aesthetic-ideological transformation: the emergence of the political film, a genre which would be developed in the seventies. In the advent of the eighties, the landscape would not have changed too much. We will have a brief look here, and only as it pertains to the American market.

First, there was evidence of a growing recovery of American cinema. Hollywood, despite the demise of some of its major production companies -having been absorbed by multinationals, more in the form of holding companies-, experienced a new upward trend, soon teaming up with its former nemesis -TV- and producing movies for the emerging video market and even series for the small screen. We therefore witness the start of another influential era by the venerable Mecca of the Movies, whose legendary Jewish Hollywood majors would, in the nineties, face stiff competition from Japanese and Australian entrepreneurs, as we shall see in the next section.

In these later years, other names would appear, garnering their share of global public acclaim. Standing out was the triad of the new American cinema: George Lucas, Francis Ford Coppola and Steven Spielberg. While Coppola, becoming famous in the previous decade with *The Godfather* and *Apocalypse Now*, had difficulty developing his complex creative oeuvre, the also independent Lucas triumphed with the *Star Wars* and *Indiana Jones* sagas, joined at the creative helm by the maestro Spielberg (*ET*, 1982, *The Color Purple*, 1985, *The Empire of the Sun*, 1987), and these three provided the impulse for a genuine new school of young Yankee filmmakers.

At the same time actor-directors would come to the fore, like Robert Redford (*Ordinary People*, 1980; *The Milagro Beanfield War*, 1987, *A River Runs Through It*, 1992); Warren Beatty (*Reds*, 1981); Barbra Streisand (*Yentl*, 1983, *The Prince of Tides*, 1991); and the "tough" Clint Eastwood (*Bird*, 1988; *White Hunter Black Heart*, 1989; *The Unforgiven*, 1992), who would even receive Academy Awards.

In addition, the new American wave would be consolidated with works by Robert Benton (*Kramer Versus Kramer*, 1979; *Places in the Heart*, 1984); the Brit Ridley Scott (*Blade Runner*, 1982; *Black Rain*, 1989; *Thelma & Louise*, 1991); Martin Scorsese (*Raging Bull*, 1980; *The King of Comedy*, 1982, with which he tried to revive the comedian Jerry Lewis; *Goodfellas*, 1990; *The Age of Innocence*, 1993); Lawrence Kasdan (*Silverado*, 1985, an homage to the western genre; *The Accidental Tourist*, 1988; *Grand Canyon*, 1991); Barry Levinson (*Rain Man*, 1988; *Avalon*, 1990) and Oliver Stone (*Platoon*, 1986, another "lesson" on the Vietnam war; *Wall Street*, 1987; *Talk Radio*, 1988; *Born on the Fourth of July*, 1989), to name a few; and the more veteran Michael Cimino (*The Deer Hunter*, 1978; *Heaven's Gate*, 1980; *Year of the Dragon*, 1985); Arthur Penn (*Four Friends*, 1981) and Sydney Pollack (*Out of Africa*, 1985; *The Firm*, 1993); who would resurface with varying levels of success.

GEORGE LUCAS

One of the members of the important triad of new American filmmakers mentioned previously. Born in 1944 in Modesto (California), George Lucas produces and writes the scripts for his movies and sometimes directs.

With a passion for speed, he tried car racing, but a serious car accident prevented him from futher pursuing his passion. After studying film at the University of Southern California, he made his first forays into shorts, particpating in two Francis Ford Coppola productions (*Finian's Rainbow*, 1968; *The Rain People*, 1969), before he produced his first feature film in 1971, *TXK 1138*, starring Donald Pleasence and Robert Duvall.

However, his first major work as a director was *American Graffiti* (1973). Produced by Lucasfilm Ltd. with the help of his friend Coppola. Evoking the American sixties, it is a nostalgic tale about a youth of which he had been a part. For this film he would receive an Oscar nomination for Best Director. During the filming of this movie he befriended one of the actors, the then unknown Harrison Ford, whom he would call upon when he launched his most ambitious project as fimmaker: *Star Wars*. With an initial budget of ten million dollars, and inserting his personal craftsmanship into the process (with the slogan "I do everything myself"), with *Star Wars* (1977), he made the original (now defunct) Fox plot shine and managed to garner no less than 10 gold Hollywood statuettes. As opined the French critic Claude-Michel Cluny: "the mock-ups, the technical procedures, the special effects and, -in short, the well-applied legacy of the old magician Méliès-, amazed the audience, seduced by its clear ideas and the successful fusion of animated drawings and technological baroque."[105]

From 20th Century Fox management George Lucas obtained the merchandising rights, toys and products related to *Star Wars*, which afforded him great financial benefits and, subsequently, the opportunity to set up Industrial Light & Magic for special effects editing.

Producer and screenwriter of the subsequent films of this famous series -inspired by Flash Gordon and other comics of his childhood-, he also started another famous series: *Indiana Jones*. He produced and wrote for Steven Spielberg's *Raiders of the Lost Ark* (1981) and *Indiana Jones and the Temple of Doom* (1984), and continued to produce films for other dramatists: *Kagemusha* (Akira Kurosawa, 1980); *Mishima: A Life in Four Chapters* (Paul Schrader, 1985); *Labyrinth* (Jim Henson, 1986); *Howard the Duck* (Willard Huyck, 1986); *Tucker: The Man and His Dream* (Francis Coppola, 1988), as well as the television movies of his famous series.

In 1999, George Lucas returned to directing his own productions: the new instalments of *Star Wars*, *The Phantom Menace*, followed by *Attack of the Clones* (2002) and *Revenge of the Sith* (2005). But in late 2012, he sold his company, Lucasfilm, to Walt Disney.

105 Comp. *Diccionario del Cine*, cit., p. 489.

STAR WARS

Spanish title: *La guerra de las galaxias*. Production: Lucasfilm Ltd., for 20th Century Fox (USA, 1977). Producer: Gary Kurtz. Director: George Lucas. Screenplay: George Lucas. Photography: Gilbert Taylor. Score: John Williams. Production design: John Barry. Art decoration: Leslie Dilley and Norman Reynolds. Costumes: John Mollo. Editing: Paul Hirsch, Richard Chew and Marcia Lucas. Starring: Harrison Ford (Han Solo), Mark Hamill (Luke Skywalker)), Carrie Fisher (Princess Leia Organa), Peter Cushing (Moff Tarkin), Alec Guinness (Ben Obi-Wan Kenobi), Anthony Daniels (C-3PO), Kenny Baker (R2-D2), Peter Mayhew (Chewbacca), David Prowse (Darth Vader), Phil Brown (Uncle Owen), Shelagh Fraser (Aunt Beru), Alex McCrindle (General Dodonna), Eddie Byrne (General Willard). Color - 121 min.

This is the great film-spectacle that introduced a new series in science-fiction cinema: the galactic genre. *Star Wars* broke all box office records previously established in the history of cinema. This is a great comic, full of inventiveness and prodigious imagination, which fulfills more than its primary purpose: to entertain the viewer, both adult and child.

Written and produced by George Lucas, the film is a cluster of space adventures -with an expressly straightforward and apparently childish story-, reminiscent of *Flash Gordon*, with a dual function: to be an exciting comic book, with a great abundance of robots, spaceships, mock-ups and space travel, and to be a fun diversion for moviegoers with home-grown references: from the tribute to Stan Laurel and Oliver Hardy, to the pair of comic computer robots to the samurai duel with laser swords, to the reproduction of Hollywood monsters and the parodies of westerns and war movies. Thus, the fimmaker himself, George Lucas, declared, when launching this ambitious production: "American cinema should return to the old ways; we have slipped into psychological films, neglecting action. Perhaps this is due to the influence of European cinema, which is always more intimate and always more concerned with the internal problems of man."

Therefore, an expert critic as demanding as Carlos F. Heredero in *Cinema 2002* (January 1978), evaluated the now legendary Lukas film as follows: "*Star Wars* provides pleasure and fun for all those who still retain the ability to enjoy the magical world of adventure, for all those who can appreciate that myths are not above man, and that the arbitrary demystification of such can lead to a senseless void; for all those who realize that the myth can be a source of enjoyment and knowledge, representing precious and irreplaceable information about man and the society he has spawned and therefore constituting a contribution to life and history; for all those who can come to terms with clear and unambiguous premises and act accordingly, not demanding or looking for what was not intended or for what is clearly outside the scope."

Also, the first episode of *Star Wars* -although it is now number IV in the now popular series, titled *A New Hope*- features the always excellent musical score by John Williams, who has become a one-man global hit parade. In the United States, in 1977, the box office take reached 28 billion dollars in just over two months in theatres, making it the sixth highest-grossing film in history.

With a great many followers, the subsequent merchandising generated numerous fans and interesting texts from a teaching perspective. For example, Professor Miguel Ángel García Mercado wrote an explanatory essay in light of the premiere of Episode II: *Attack of the Clones* (2002). This philosophy professor explained how this popular saga reflects the change in socially accepted values, comparing the ideal of youth in the late 70s with the current, while defending cinema as a corroboration of history, something that years ago would have been unthinkable.[106]

It is obvious that the new films of this great saga would be made with the digital system. But this does not detract from the great "storyteller" -as George Lucas described himself at the Cannes Film Festival-, "using other technological means to express them. Technology does not cancel out creativity: it reinvents it and may even make it more powerful. Everything changes, as the art of painting changed from Michelangelo to the French Impressionists." The maestro Lucas *dixit*.

106 See "La familia Skywalker: del blanco al negro", en *Aceprensa*, 12-VI-2002.

Chapter 25

FRANCIS COPPOLA. *THE GODFATHER* TRILOGY

Francis Ford Coppola is another of the masters of new American cinema. Born in Detroit, of Italian origin, Coppola, with his contemporaries George Lucas and Steven Spielberg, formed a part of the great triad of the new Hollywood generation.

Bachelor of Dramatic Art, he studied film at UCLA and stood out as a writer in *Paris brûle-t-il?*, *Reflections in a Golden Eye* and *Patton*, among others. He had previously made short films and had worked with Roger Corman, with whose team he would direct a horror film in Ireland: *Dementia 13* (1963).

His subsequent films would be: the comedy *You're a Big Boy Now* (1966), which was a surprise hit at Cannes, despite the Richard Lester influences, and the classic musical *Finian's Rainbow* (1968), starring Fred Astaire, Petula Clark and Tommy Steele, both films denoting a marked originality. But not until 1969 would his true talent as filmmaker be revealed with *The Rain People*, an independent road movie which premiered at the San Sebastián Film Festival.

Subsequently, Coppola satisfies his urge to create a production company and own film studios: the famous American Zoetrope, with the aforementioned producer George Lucas. However, his popularity and international recognition would come with *The Godfather* (Oscars to parts I and II, 1972-1974), based on the novel by Mario Puzo, starring Marlon Brando, Al Pacino, Robert Duvall and Robert De Niro. This legendary film spawned a famous trilogy (part III from the year 1990), in which he portrayed certain American attitudes and the socio-economic structure of the country. The Mafia theme would reappear with his aesthetic *Cotton Club* (1984), a tribute to the musical and the gangster film genres, which turned out to be a commercial failure.

With his unique operatic and pompous style, although innovative in terms of language, Coppola again emphasizes his concerns about power-induced self-destruction with the spy film *The Conversation* (1974) and, more particularly, with his ambitious film on the Vietnam War, *Apocalypse Now* (1979), based on a novel by Joseph Conrad. He fell ill while shooting this film in the Cambodian jungle and in the Philippines and, furthermore, aggravated his already precarious financial situation, strained as it was with the purchase of a studio, a radio station and the publication *City*. In addition, he had made investments in production and distribution enterprises and had partnered with other studios to recuperate some of his investment. However, with *Apocalypse Now*, his "chapel of love and death" - he would make history, and 22 years after winning the "Palme d'Or" in Cannes, he presented at this same festival the director's cut (53 minutes longer than the original).

In his modern and unconventional style he displays his mastery of the narrative and of the space-time structure, sometimes obscuring the border between the real and the imaginary. Intellectually somewhat ambiguous and chaotic, Francis Coppola emerged as a self defined agnostic humanist who knew how to play to feelings and with topics to curry public favor. So, if in the romantic *One From the Heart* (1982) -that was to result in his first bankruptcy-, he reminded of the style of Vincent Minnelli and experimented with electronic cinema; in *The Outsiders* and *Rumble Fish* (both 1983) -also shot in studios-, he evoked American youth problems, while discovering a new generation of actors (Matt Dillon, Patrick Swayze, Tom Cruise...). In these films one can detect both the expressionistic influences by Orson Welles as well as the critical-romantic vision of Nicholas Ray. Years later, he would revert to the subject of Vietnam in *Gardens of Stone* (1987), praising the military and offering a bitter retrospective; a film that also demonstrates his confusing posture.

However, in the biography of the inventor Preston Tucker (*Tucker: The Man and His Dream*, 1988), he reflects his own life as a misunderstood filmmaker and his independence from the traditional industry. This testimonial film was financed by the aforementioned Lucas as Coppola had once done for him with *American Graffiti* (1973), when Hollywood executives did not believe in it. The interest in American society of this amazing and controversial filmmaker becomes obvious when one takes into account the diversity of genres he involved himself in (*Dracula*, 1992 *The Rainmaker*, 1997), always operating on a plane somewhere between innovation and creative classicism. Even so, in the new millennium his star has not shone as brightly so far.

THE GODFATHER

Spanish title: *El Padrino*. Production: Paramount (USA, 1972). Producer: Albert S. Ruddy. Director: Francis Coppola. Story: based the novel by the same name by Mario Puzo. Screenplay: Francis Ford Coppola and Mario Puzo. Photography: Gordon Willis. Score: Nino Rota. Art Decoration: Phillip Smith. Costumes: Ann Hill Johnstone. Editing: William Reynolds. Starring: Marlon Brando (Don Vito Corleone), Al Pacino (Michael Corleone), James Caan (Sonny Corleone), Richard Castellano (Clemenza), Robert Duvall (Tom Hagen), Sterling Hayden (McCluskey), John Marley (Jack Woltz), Richard Conte (Barzini), Diane Keaton (Kay Adams), Talia Shire (Connie Corleone), John Cazale (Fredo Corleone). Color - 175 min.

The Godfather. Part II (1974). Producer: Francis Coppola. Score: Nino Rota and Carmine Coppola. Production design: Dean Tavoularis. Art decoration: Angelo P. Graham. Costumes: Theodora Van Runkle. Editing: Barry Malkin, Richard Marks and Peter Zinner. Starring: Robert de Niro (Vito Corleone), Lee Strasberg (Hyman Roth), Danny Aiello (Tony Rosato), Michael Gazzo (Frankie Pentangeli). Color - 192 min.

The Godfather. Part III (1990). Producer: Francis Coppola. Score: Carmine Coppola. Art decoration: Alex Tavoularis. Costumes: Milena Canonero. Editing: Lisa Fruchtman and Walter Murch. Starring: Andy Garcia (Vincent Mancini), Sofia Coppola (Mary Corleone), Raf Vallone (Cardenal Lamberto), Bridget Fonda (Grace Hamilton), Joe Mantegna (Joey Zasa). Color - 169 min.

The first film in the series that Mario Puzo wrote about the American Mafia is undoubtedly

one of the greatest films of American film history as it succeeds in expressing the essence of contemporary America through a family of Italian origin.

A film made by Francis Coppola, as he would the following two, to complete the masterful trilogy (1974 and 1990), which, years later, would be reissued on video -edited so the three parts are shown chronologically, and with changes from the film version- including unedited scenes. "I always considered *The Godfather* -Coppola himself said-, as the story of a great king with three sons. The eldest inherited his temperament and his childlike qualities, the second his passion and aggression, and the third, his cunning and coolness."

The United States, the 1940s. Vito Corleone, the head of the Mafia in New York, is extending his influence into the film business in order to protect his godson. However, for denying them his help in expanding their drug business, the other Cosa Nostra families retaliate against the *capo di tutti capi*. And the gang war starts.

Therefore, *The Godfather* is an expansive chronicle of the activities of the American Mafia during the years after the Depression, after Al Capone and the gangster furor. A powerful portrait of an entire era, remarkably observant of contemporary ambience and customs -in the United States and in Sicily, triumphantly rich in nuance and detail, only possible from the hand of a master in creative film art like Francis Ford Coppola. But, at the same time, an intimate chronicle of a unique interpersonal world, with a gripping description of personalities and behavior, masterfully expressed through the pen of author Mario Puzo, a famous writer who would be congratulated by the Mafia for his best-seller, while a faction of the American political left labelled the novel and the film as "fascist" and "paid for" by the Cosa Nostra.

A psychological depth, however, that is achieved by the momentous performance by both Marlon Brando -here less "sacred monster," sacrificing his face and figure to portray Vito Corleone- as by the then young Al Pacino, in another mythical role as Michael, his cruel successor; both well supported by the rest of the convincing cast: Robert Duvall, Sterling Hayden, Richard Conte, Diane Keaton and Talia Shire, sister of the director. Italian mafia typology of the first order, offering very precisely the socio-political context and the moral and existential itinerary of the protagonists; a ruthless world full of internal contradictions and obscene self-interests -a mix of Christian family values and, in a curious parallel, the most unjust and inhumane acts- keeping its traditions and pride of caste and its allegiances sacred and dealing with its betrayals and vendettas in an equally hardened fashion.

The memorable sequences, in this respect, are those of the wedding in the U.S.; the savage murder of Sonny -the final slaughter, a fierce display of violence-; the worship of the new Don Corleone that closes the film and, especially, the hospital scene and the Michael revenge murder/familiy business integration in the restaurant, which is positively staggering and of incredible force. When viewing these scenes, one must take into account the obligatory concessions to commerce.

Among the objections that might be raised to Part I -corrected in Part II (starring Robert De Niro in another momentous performance), considered by some critics as more personal and superior (hence, it has been shown in this course) - are the lack of internal rhythm and profound vibrations that would help keep the story pulsating; its natural rythm is disrupted by the narrative interludes and hints of apathy, but never enough to disturb the story or the climax. Perhaps Coppola was missing the spontaneity of the non-industrial, almost *underground* experiences of making films. Later, he would return to film new memorable sequences in *The Godfather II*, especially, those shot in Sicily.

The Godfather II, a film that surprisingly, because of its perfect and complicated structure -despite its considerable length- divides the story into two parts: the first depicts the Italian emigration and the Black Hand; and the second tells of family disintegration, with a Shakespearean air.

Still, with *The Godfather* trilogy, Francis Coppola achieves international stardom and the general acceptance of even the most demanding viewers. Hollywood awarded the first two parts with some of its major Academy Awards. Not so the third and last controversial part -the director

incorporated his daughter, Sofia Coppola, in the cast-, and Andy Garcia as the new Godfather-which is closer to being religious fiction than to a rigorous evocation of history.

Chapter 26

STEVEN SPIELBERG. *RAIDERS OF THE LOST ARK*

The third maestro of this triad is, undoubtedly, the "King Midas" of Hollywood, to whom we dedicate this chapter, along with one of the most iconic films of the new American cinema.

Steven Spielberg is the most famous independent director, screenwriter and producer of the past few decades. Born in Cincinnati (1947) and of Jewish origin, his love of movie-making became clear –as a teenager he made fifteen films in 16 mm- and led him to drop out of a Philology course and pursue a degree in filmmaking at California State College. In 1969 he directed the short *Amblin*, after which he would name his first company, and was awarded prizes at festivals in Atlanta and Venice. After making several episodes for television series such as *Marcus Welby*, *Columbo* and *Night Gallery*, he triumphed with his telefilm *Duel* (1972), which would be displayed on the big screen worldwide. From there began a brilliant career as a commercial filmmaker.

Dedicated, therefore, to making spectacular action movies, he once said: "We wish to make intelligent, quality movies, capable of attracting millions of viewers. We are not interested in making movies to only the critics' tastes that nobody else wants to see." So, following the trend of the 70s disaster movies, he thrilled audiences with the awesome *Jaws* (1975), breaking box office records that had stood since *Gone with the Wind*. He would again achieve tremendous success two years later with the original science fiction film *Close Encounters of the Third Kind* (1977). Then, after his anti-militarist satire *1941* (1979), he would, along with producer George Lucas, release the most famous adventure saga of modern American cinema: *Raiders of the Lost Ark* (1981), *Indiana Jones and the Temple of Doom* (1984) and *Indiana Jones and the Last Crusade* (1989), all starring Harrison Ford in the leading role. This trilogy was a not only a tribute to the traditional genre, which he outshone because of his superior cinematic skills, but it created a veritable commercial boom including the registration of patents, publications and toys. It also would extend to other popular film he directed in the interim: the familiar *ET* (1982), setting another box office record.

Along with these films, Spielberg also launched the productions of other filmmakers, who were, in a way, his disciples: *Gremlins* (Joe Dante, 1984), *Back to the Future* (Robert Zemeckis, 1985), *The Young Sherlock Holmes* (Barry Levinson, 1985)..., until he decided to only devote himself to projects he was personally, artistically committed to, like *The Color Purple* (1985), a film in which he would prove his qualities as a playwright; this masterful film reflects the travails of the disinherited American minorities in the best Hollywood narrative tradition. However, despite eleven Academy Award nominations, the Academy -until that point reluctant to encourage a filmmaker as independent and ambitious as he was- did not award him a statuette. And, with other films of high artistic and conceptual quality like *Empire of the Sun* (1989), and *Always* (1989), the same was true.

Considered a purveyor of dreams and fantasies (*Hook*, 1991, the new *Peter Pan*) and promoter of an institution that champions the students of the School of Cinema-Television at the University of Southern California, the success of Steven Spielberg is due to the fact that the filmmaker puts himself in the position of the viewer and makes what he would like to see.

In addition to the formal brilliance of all his work, he has exhibited great command of rhythm and special effects, a prodigious imagination and enormous creativity, as seen in his personal series of tales and fantasies and in the cartoon *Who Framed Roger Rabbit?* (1988). In addition, his work stands out for its simple humanity, for its sense of humor -full of amazing and memorable gags-, for its perfectionism in the finished product, and for the music of John Williams.

So, like the aforementioned John Ford and Alfred Hitchcock, the "wizard" Spielberg has managed to combine art with commerce, recon-

ciling aesthetic interests with profitability. Therefore, each release is anticipated by a multitude of fans, among whom the children and the young of spirit and the daydreamers. In this regard, he said: "All my films, in one way or another, are a recreation of my childhood, are inspired by feelings I had or things that happened to me ... My goal is to grow as a director, to mature as an artist and to obtain the recognition of adults, while, at the same time, enjoying the 'exclusive right' to amuse children and adolescents."

In 1994, following the blockbuster *Jurassic Park* (1993) -the sequel to which was not as successful (*The Lost World*, 1997)-, he walked away with the major Oscars for *Schindler's List*, the most heartfelt testimonial ever to the victims of the Holocaust; a theme he would continue with the documentary *The Last Days* (James Moll, 1999), but only as co-producer; subsequently to release one of the best ever movies of the war genre: the also propagandistic *Saving Private Ryan* (1998), procuring him another Oscar for Best Director. He began the new millennium with *A. I. Artificial Intelligence* (2001), a film that Stanley Kubrick had intended to produce. And, in 2011, he re-confirmed his artistic stature with *The Adventures of Tintin* and *War Horse*.

RAIDERS OF THE LOST ARK

Spanish title: *En busca del Arca perdida*. Production: Lucasfilm, for Paramount (USA, 1981). Producers: Frank Marshall and George Lucas. Director: Steven Spielberg. Story: George Lucas and Philip Kaufman. Screenplay: Lawrence Kasdan. Photography: Douglas Slocombe. Score: John Williams. Art decoration: Norman Reynolds and Leslie Dilley. Special Effects: Richard Edlund, Kit West, Bruce Nicholson and Joe Johnson. Editing: Michael Kahn. Starring: Harrison Ford (Indiana Jones), Karen Allen (Marion), Paul Freeman (Belloq), Ronald Lacey (Toht), John Rhys-Davies (Sallah), Alfred Molina (Satipo), Wolf Kahler (Dietrich), Anthony Higgins (Gobbler), Denholm Elliott (Brody), Bill Tablian (Barranca), Don Fellows (Colonel Musgrove), William Hootkins (Major Eaton). Color - 118 min.

With this film, the pair began the Lucas-Spielberg *Indiana Jones* series, which was followed by *Indiana Jones and the Temple of Doom* (1984) and *Indiana Jones and the Last Crusade* (1989), all having provided happy memories to many.

After shooting the first film in the saga, Steven Spielberg himself said: "I went back and watched my favorite movies of the '30s and '40s, and considered the speed and low cost with which they had been made. I think, basically, that I am the reincarnation of a director of the thirties. *Raiders of the Lost Ark* is mainly indebted to the *Tarzan* books, the amazing stories and comic pioneers of that time. "

This is an impressive adventure film, in the form of a synthesis/tribute to the traditional Hollywood genres. With great atmospheric quality and image brilliance, the "wizard" Spielberg achieved a dynamism that draws in the viewer at all times and makes him daydream with some improbable yet fun adventures; a film-spectacle that plays with the element of surprise and contains slapstick humor reminiscent of the gags of burlesque cinema.

The narrative begins in South America, where a daring archeologist, the courageous Dr. Jones of Marshall College of Connecticut is looking for a golden statuette in the Peruvian jungle, hidden in a temple overgrown by weeds and protected by poisonous spiders and poisoned arrows, among other serious hazards. When it is seized by another archaeologist, Indiana becomes engaged in a new and exciting adventure: the rescue of the Ark of the Covenant –having disappeared a century before Christ-, which the Nazis want to obtain because Hitler considers it a talisman. Accompanied by the equally brave Marion, Indiana Jones begins his trip to Nepal and Egypt, in search of that lost Ark.

With the hopes of distracting the viewing public with a certain amount of violence and considerable levity -that do not harm the story as a whole –, Spielberg fails to avoid clichés and falls victim to naivety -perhaps on purpose-; for *Raiders of the Lost Ark* is - wrote professor José Angel Cortés at the time-, "a kind of kaleidoscope of all that cinema once was, and many viewers miss today. A compelling adventure movie, in which the bad guys are bad, including the way they dress; in which exciting scenes follow each other up at a very fast pace; and that reflects the

footsteps of an entire literary culture from Verne to Hemingway."

At a cost of $20 million (in spite of Steven Spielberg's attempts to cut costs by planning and designing scene by scene), *Raiders of the Lost Ark* -and its commercial by-products- earned, in the United States alone, more than $120 million in the first two months after its release. And if we add to this the merchandising it generated –as with a similar George Lucas saga, *Star Wars*-, we certainly have one of the highest grossing movies in the history of cinema, not only in the U.S., but globally.

Steven Spielberg explained his success as follows: "When I make movies, I do not think like a filmmaker or like a director, but like a member of the audience in his theatre seat, with his popcorn and his candy, and I tell myself what I would like to see on the screen (...). One of my ambitions is to reach everyone in an eight hundred seat cinema at the same time."[107]

Also, actor Harrison Ford -whom he had admired in *The Empire Strikes Back*, and thought of as a combination of Errol Flynn and Humphrey Bogart -established himself as one of the most sought- after leading men of all Hollywood stars.

Chapter 27

OFF-HOLLYWOOD FILMS: WOODY ALLEN. *THE PURPLE ROSE OF CAIRO*

On the other hand, off-Hollywood would find its best representatives in four filmmakers: the feminist Susan Seidelman (*Desperately Seeking Susan*, 1985), the innovators Alan Rudolph (*The Moderns*, 1988, *Mrs. Parker and The Vicious Circle*, 1993), and Jonathan Demme (*The Silence of the Lambs*, 1991); the African-American filmmaker Spike Lee (*Do the Right Thing*, 1989, *Malcolm X*, 1992), and the famous Woody Allen (*The Purple Rose of Cairo*, 1985, *Hanna and Her Sisters*, 1986, *Radio Days* and *September*, both 1987; *Another Woman*, 1988, *Crimes and Misdemeanors*, 1989, *Alice*, 1990), who we will discuss later.

In the nineties, however, other filmmakers, together with those already mentioned, would resurface with their unique cinematic style: from the "rebellious" Robert Altman (*The Player*, 1992, *Short Cuts*, 1993, *Prêt-à-Porter*, 1994), to the "new American independents," Whit Stillman (*Metropolitan*, 1990, *Barcelona*, 1994); Hal Hartley (*Simple Men*, 1992; *Amateur*, 1993); John Sayles (*Passion Fish*, 1993, *Lone Star*, 1996); Jim Jarmusch (*Dead Man*, 1995); and fellow playwright David Mamet (*Homicide*, 1991, *The Spanish Prisoner,* 1998); along with veterans Alan Parker (*Come See the Paradise*, 1990); Brian De Palma (*Carlito's Way*, 1993), and Oliver Stone, again, with the controversial *JFK* (1991) and *Natural Born Killers* (1994) or with the last in his Vietnam trilogy *Heaven and Earth* (1993), to mention a few; not to forget Steven Spielberg, with his multi-award-winning and impressive *Schindler's List* (1993) -made before the controversial *Amistad* (1997) -, or other innovators, such as Quentin Tarantino (*Pulp Fiction*, 1994), Tim Burton (*Ed Wood*, 1994), Brian Singer (*The Usual Suspects* , 1995), Wayne Wang (*Smoke*, 1995), Curtis Hanson (*LA Confidential*, 1997), Paul Auster (Lulu on the Bridge, 1998) and Joel and Ethan Coen (*Barton Fink*, 1991, *The Hudsucker Proxy*, 1994, *Fargo*, 1996, *Oh Brother!*, 2000), brothers to whom we will also devote a chapter.

We should also acknowledge the "rebirth" of the western, with the creative pursuits of actor and director Kevin Costner (Oscar winner for *Dances with Wolves*, 1990), who also produced and starred in the umpteenth remake of the historic duel at the OK Corral: *Wyatt Earp* (1994) by Lawrence Kasdan; followed by the equally innovative Sam Raimi with his *The Quick and the Dead* (1995).

It is obvious that the American-Japanese film industry (Japanese capital having become ever more important to Hollywood, hitherto dependent solely on Wall Street for financing) is also the dominating force in the 90's world of cinema, albeit a somewhat decimated world. The U.S. monopoly is ostensibly felt in the European market. Faced with this situation, the European Economic Community maintains an unflagging

107 Citado por Antonio Sánchez-Excalonilla, *Steven Spielberg*, Barcelona, Royal, 1995, p. 105.

struggle against audiovisual products (film and video) coming from across the Atlantic, or from Britain and the Netherlands (being a regulatory loophole for American content), with the loss of days-off in theatres and in modern multiplexes. "Hollywood has become -wrote the late film critic José Luis Guarner- the second-largest U.S. exporter after the country's defense industry. In 1989, American films released worldwide earned 22.6 billion dollars, a hundred percent increase compared to five years before. And, according to industry analysts, global earnings would reach $19.2 billion in 1994."[108]

However, in December 1995, the American press released the details of the financial progress of the film industry. Hollywood closed the year 1995 with record box office receipts, but on balance, revealed its growing dependence on foreign markets.

In the fiscal year-end statement -despite domestic revenue of around 5.5 billion dollars- experts found that no film had stood out during the year, unlike previous seasons that were puctuated by hits like *Jurassic Park*, *The Lion King* and *Forrest Gump*. The highest earning film on list was *Batman Forever*, with $184 million, and only seven other commercial films crossed the one-hundred-million-dollar barrier. The expert Harold Vogel said in *USA Today* that "in 1995 there was a lot to choose from, but nothing that stood out", whereas A. D. Murphy stated in *The Wall Street Journal*: "This decline in ticket sales could mean the end of a growth period. And when there is a general decline in the sector, it is because the public didn't like the movies."

Indeed, the only novelty of the season in the United States was the animated film from the Disney factory, *Toy Story*, made by a computer. According to analysts at the time, this film might have opened the door to a new sub-genre; as it really did end up doing, with the subsequent boom in animated films by Pixar.

Also, the 2% increase in net revenue, compared to the $5.4 billion achieved in 1994, constitutes a major victory when taking into account the increases in promotional budgets and the nearly $20 million per film fees being demanded by some of the most popular stars in recent years like Demi Moore and Sylvester Stallone; far from justified –said experts- when films like *The Scarlet Letter* (Roland Joffé, 1995), with Moore, and *Judge Dredd* (Danny Cannon, 1995), with Stallone, were total failures in USA. The experts agreed that these fees had been approved based on unrealistic performance calculations. In view of the results and trends of the season, they concluded that the successes were more apparent than real. In fact, only *Apollo 13* (Ron Howard, 1995) was able to hold its own that summer. "Adding it all up -wrote the director of the *Independent Marketing Edge*, Dan Klusmann-, we can see that the top ten films of 1995 have earned about 20% less than the top ten of 1994."

However, the movie theatres suffered the least in this situation, especially considering that the first estimates had indicated a slight decrease in ticket revenue: $1.26 billion in 1995 versus $1.3 billion in 1994. According to Martin Grove of *Hollywood Reporter*, "the forecast for 1996 is uncertain, since the recipes for success are increasingly vague." As for the features themselves, nobody expected that the thriller *Seven* (David Fincher, 1995) with Brad Pitt and Morgan Freeman, would hold its own so well throughout the fall in the U.S., while *Waterworld* (Kevin Reynolds, 1995), the risky "adventure" by Kevin Costner, turned out not to be the disaster it was forecast to be, grossing about $175 million in North America -at a cost of about $200m -, due to excellent ticket sales in foreign markets.

The data provided for 1996 revealed that the box office for U.S. theaters had risen 8%, to a record $5.86 billion. The reason being that, contrary to what had been happening in prior years, theatres were attracting bigger audiences. *Independence Day* (Roland Emmerich, 1996) had gross ticket revenue of 733 million dollars in the U.S. and abroad, thus, became the third highest grossing film in history (after -in absolute terms- *Jurassic Park* and *The Lion King*). And the same happened with the Oscar-winning *Titanic* (1997), James Cameron, selling $1.7 billion worth of tickets, of which only $488 million were in the United States. Hollywood, therefore, was still increasingly dependent upon foreign screens around the

108 José Luis Guarner, *Historia del cine americano, III: Muerte y transfiguración del cinematógrafo (1962-1992)*, Barcelona, Laertes, 1993, p. 244.

world to survive as the Mecca of the Movies. This had been the case with Clint Eastwood's film *The Bridges of Madison County* (1995), which only achieved remarkable acceptance outside North America, or the films by Woody Allen, which are more successful in Europe than in his own country. However, Hollywood remains the Mecca of the Movies, the most powerful center in the world of entertainment, showing off all its glamour at its big annual event, the Oscars.

WOODY ALLEN

He is the most brilliant humorist of contemporary cinema. Born in New York (1935), of Jewish Russian-Austrian immigrants, he studied at several American universities, while making a living as a writer of gags. Humorist, actor and producer, in the seventies he would become the heir of American burlesque (especially Groucho Marx, Bob Hope, Danny Kaye and Jerry Lewis), but, with a cutting cynical tone, not typical of the genre.

His first films gave evidence of a decidedly counter-cultural attitude, marked by a very direct and caustic sarcasm. He tried to demystify the divine and the human, the transcendental and the material, with an emphasis on American consumer society and the modern world. His farces spared no-one and nothing; everything was seen through Allen's bitterly critical lens by way of very personal quips, ranging from the masterful to the clichéd, from being hyperbolic to being in bad taste (*Bananas*, 1971; *Everything You Always Wanted to Know About Sex But Were Afraid to Ask*, 1972; *Sleeper*, 1973). However, in some skits, his exclusive use of cinematic media would result in memorable comedy, whereas others, rife with tasteless and tacky bits, would result in merely vulgar verbal gags of questionable artistic quality. His initial years as filmmaker were characterized by a style lacking in moderation and narrative balance; perhaps it would have benefited from greater insight into the internal design of the scenes and a bit less improvisation. He himself would recognize this years later.[109]

Later, when it seemed he had exhausted his wit and artistic eloquence -not devoid of superficiality-, Woody Allen would aim his darts at two other issues which formed the focus of his creative universe: the always present sexuality and death, the afterlife and God (*Love and Death*, 1975, the Fellinian *Stardust Memories*, 1980, *A Midsummer Night's Sex Comedy*, 1982, the mockumentary *Zelig*, 1983). But the rebellious image he had created could not become universal, couldn't represent or embody any value. So much so that, in its passionate destruction, Allen ran the risk of dismantling his own persona.

Nevertheless, in 1976 he starred in a sharp satire on McCarthyism (*The Front,* by Martin Ritt); and, a year before his now legendary *Manhattan* (1979), in a chilling portrait of a certain intellectual New York community –very reminiscent of Éric Rohmer films- he made a creative move: opting to stay behind the camera he directed a singular work: *Interiors* (1978), a Bergmanesque, deep and serious social analysis. He would follow that with his first masterpiece -also without straying from behind the camera-, continuing along the same creative line, but returning to his unique sense of humor: *The Purple Rose of Cairo* (1985); an original film about the clash between social reality and cinematic fiction, evoking a thirties mindset, including the noncommittal attitude of the viewer.

His following homages to the world of showbusiness and broadcasting (*Broadway Danny Rose*, 1984; *Radio Days*, 1987) were overshadowed by his unqualified return to acting in *Hannah and Her Sisters* (1986) –winning an Acadamy Award for Best Original Screenplay-, in which he explained his philosophy of life, at the same time reflecting vitalist and materialist Western philospshy. Subsequently, he would release other important works in the style of Ingmar Bergman and Federico Fellini, but without losing his own personality: *September* (1987), *Another Woman* (1988), *Crimes and Misdemeanors* (1989) and *Alice* (1990), films that have become a historical framework for New Yorkers today.

Funnyman and popular clarinetist, Woody Allen had, therefore, created for the screen – like the old Charles Chaplin, Buster Keaton and Jacques Tati -a very specific character: short, somewhat scrawny, with long strands of hair to the neck; balding, with larger than necessary

109 Cfr. Sus declaraciones a Stig Björman, *Woody por Allen*, Madrid, Plot, 1995, p. 28.

glasses (just to try and distract from his enormous nose); nervous demeanor, amateur psychoanalyst persona; pathologically shy, somewhat apathetic, hypochondriac, and looking wisely clueless...; frankly, a unique character, perhaps a "truth seeker;" tremendously human and with a great cinematic calling, as witnessed in the expressionist *Shadows and Fog* (1991), *Bullets Over Broadway* (1994) and *Everyone Says I Love You* (1996). However, the new films of that period -*Husbands and Wives* (1992), *Mighty Aphrodite* (1995) and *Deconstructing Harry* (1997) -seemed to reflect his own autobiography and, somehow, his emotional instability.

In his later era, Woody Allen would replace the great protagonist of his films, Mia Farrow, with his old muse, Diane Keaton, (starring in his brilliant *Manhattan Murder Mystery*, 1993), with whom he had won Academy Awards for *Annie Hall* (1977), which he had refused to collect. Staying mostly behind the camera in *Celebrity* (1998) and *Sweet and Lowdown* (1999), his most recent titles reaffirmed his expertise as filmmaker.

In the 21st century, Allen has continued with his theme constants, but has opted to focus more on undying love, making -among other titles- the ingenious London trilogy (*Match Point, Scoop, Cassandra's Dream*), a failed film in Spain (*Vicky Cristina Barcelona*), the masterful *Midnight in Paris* (2010) and, his last international venture *To Rome with Love* (2012), in his annual appointment with his fans. [110]

THE PURPLE ROSE OF CAIRO

Spanish title: *La rosa púrpura de El Cairo*. Production: Rollins & Joffe Productions, for Orion Pictures (USA, 1985). Producer: Robert Greenhut. Director: Woody Allen. Screenplay: Woody Allen. Photography: Gordon Willis. Score: Dick Hyman. Art decoration: Stuart Wurtzel. Costumes: Jeffrey Kurland. Editing: Susan E. Morse. Starring: Mia Farrow (Cecilia), Jeff Daniels (Gil Shepherd/Tom Baxter), Danny Aiello (Monk), Stephanie Farrow (Cecilia's sister), Dianne Wiest (Emma), Irving Metzman (Cinema owner), Edward Hermann (Henry), John Wood (Jason), Van Johnson (Larry), Deborah Rush (Rita), Zoe Caldwell. Color/Black and White - 82 min.

This is a masterpiece of modern American cinema, confirming that Woody Allen is better when he stays behind the camera. Furthermore, it's the second film in which he does not act, after the Bergmanesque *Interiors* (1978).

The Purple Rose of Cairo is, as was *Broadway Danny Rose* (1984), another tribute to showbusiness. At the same time, it is also critical of the film world for its power of suggestion on the contemporary viewing public and the culture of escapism that is propagated by the "factory of dreams" that was -and is- Hollywood. Also, the evocation of America during the thirties, in the midst of the Depression, is extraordinary, perfectly reproducing the atmosphere and the characters.

The Purple Rose of Cairo, centers on an acute socio-psychological, almost anthropological, analysis of the protagonists –including those on the screen, especially of Tom Baxter and of his portrayer (with touches of vanity)-; as well as the study of attitudes and Mia Farrow's tour de force –with her impressive photogenic and expressive talents, (her face expressing what's in her soul, as the maestro Griffith had said, when speaking of the photogenic qualities of the stars) - portraying the character Cecilia, whose countenance on the screen is nothing less than poetic.

With the very significant scene changes -not devoid of great gags, very credibly intergrated into the plot-, the dialogues with the spectators and their reactions coming across as very natural, this original confrontation between social reality and film fiction - which this film ultimately represents-, even succeeds in blurring the lines between both.

Apart from the Hollywood Oscar nomination, this great film was recognized for its original screenplay, receiving critics' awards in New York and Los Angeles, and is Allen's favorite work: "I would rather go down in history as the Director of *The Purple Rose of Cairo*. In my opinion, this is the most perfect of my films. It has always been one of my favorite films, because I had an idea and I transmitted that idea to the screen the way I wanted. I was able to express myself the way I wanted. (...) The contrast between the beauty of

110 See, also, about these controversial last years, J. M. Caparrós Lera. *Woody Allen, barcelonés accidental. Solo detrás de la cámara*, Madrid, Encuentro, 2008.

the imagination and the travails of life is a recurring theme in my work."

A glittering epic, therefore, and an exaltation of the Seventh Art –of its conventions as well as of its devices-, once more featuring the photography of Gordon Willis, doing wonders with lighting in both color and black and white, and with the figure of the veteran Van Johnson, playing a character in the film who complains that the "real people want to be fictional and fictitious ones claim to be real."

The Purple Rose of Cairo is two movies in one: one in color, directed by Woody Allen, starring Mia Farrow and Jeff Daniels, and the other, in black-and-white, a production by RKO and Raoul Hirsch-, starring Robert Talmadge and Anna Rayburn, contrasting the characters of the first, mired in the social and moral crisis of the Depression, with those of the second, whose protagonists belong to the high society of Manhattan, in black tie and surrounded by luxury and music.

The film raises other, more philosophical issues. On the one hand, Allen seems to champion freedom -also critisizing McCarthyism and the subsequent witch hunt- while, on the other hand, demonstrating an idealistic world concept. Hence, philosophy professors have been known to use themes from the film in their classes when discussing the *Myth of the Cave* and the empiricism of Berkeley.[111]

Chapter 28

JOEL & ETHAN COEN. *BARTON FINK*

The Coen brothers are two renowned fimmakers and philosophers of the American Seventh Art.[112] Hence, to them we dedicate this chapter, during which we will examine one of their most iconic films.

Joel was born in 1954 in Minneapolis (Minnesota), and Ethan four years later, in 1957. The elder studied film at New York University, while the younger studied philosophy at Princeton. They partnered in the making of Off-Hollywood films, but without distanciating them-selves from the traditional American film industry.

Somewhat removed from Tinseltown conventions, they embarked upon a review –in the form of a tribute- of the popular genres, combining eccentricity, humor and irony with surreal touches, violence, onirism and social criticism. Basically, the Coens are postmodern filmmakers who pay homage to classic American films, but with the introduction of revolutionary ideas. Hence, today, these two cult fimmakers are held in very high esteem by the critics.

Their debut was with *Blood Simple* (1984), a thriller based on the noir novels by James M. Cain that cost only $750,000 to make. Its star, Frances McDormand, would subsequently marry Joel Coen. Their next film was *Raising Arizona* (1987), a black comedy with cartoon-like impressions, followed by *Miller's Crossing* (1990), an impressive gangster movie inspired by *The Glass Key* by Dashiell Hammett. Its grim and gripping scenes would propel the brothers to stardom.

The story of the trials and tribulations of a screenwriter in Hollywood in the forties would be their masterpiece: *Barton Fink* (1991), achieving international recognition and winning major awards at the Cannes Film Festival. This great film would be followed by another masterpiece: *The Hudsucker Proxy* (1994), starring Tim Robbins, Jennifer Jason-Leigh and the now veteran Paul Newman, in which the brothers followed the example of the comedies of Frank Capra, Preston Sturges and Howard Hawks, all the while introducing a new, more intellectual and surreal look, and, at the same time, paying tribute to the legendary *Metropolis* by Fritz Lang.

Receiving even more popular and critical acclaim would be their series of films about the American heartland and ordinary people: *Fargo* (1996), with Frances McDormand, who won the Oscar for Best Actress; the anarchist *The Big Lebowski* (1998), inspired this time by Raymond Chandler; *O Brother, Where Art Thou?* (2000), a new reading of Homer's *The Odyssey*, and *The*

---

111 See, especially, the books by Juan Antonio Rivera, *Lo que Sócrates diría a Woody Allen. Cine y Filosofía*, Madrid, Espasa Calpe, 2003; and *Carta abierta de Woody Allen a Platón. Cine y Filosofía*, Madrid, Espasa Calpe, 2005.

112 Comp. the recent book by Mark T. Conard (ed.), *The Philosophy of the Coen Brothers*, Lexington, The University Press of Kentucky, 2012.

Man Who Wasn't There (2001), in black and white and again inspired by James M. Cain. Original, but of somewhat lesser stature, were *Intolerable Cruelty* (2003) and the remake of the British *The Ladykillers* (2004).

Although Joel Coen is credited as director and screenwriter, and Ethan only as producer and co-writer, the latter also contributed from behind the camera as an un-credited director. "It makes no difference," writes the critic José María Aresté. Labelled "Indie" filmmakers, Joel responded as follows: "The line between dependence and independence is relative and ambiguous. For us it means the ability to exercise total and complete control of our work." While Ethan would add: "It's true that people have labelled us as independent, but that's not something we pay much attention to, at all. We are pragmatic, employing the most expedient methods to meet our needs and obtaining financing for our films under the best possible terms. We do not claim to be pure and incorruptible; we are sinners like everyone else."

In the new millennium, the Coen brothers would deservedly be awarded an Academy Award for their masterful *No Country for Old Men* (2007), reflecting the idiosyncrasies of a nation, in which these intellectual American filmmakers -with 17 films to their credit- put all their compassion and artistic talent on glorious display.

BARTON FINK

Spanish title: *Barton Fink*. Production: Circle Films-Working Title (USA, 1991). Producers: Ethan and Joel Coen. Director: Joel Coen & Ethan Coen (not acredited). Screenplay: Joel and Ethan Coen. Photography: Roger Deakins. Score: Cartel Burwell. Production design: Dennis Gassner. Art decoration: Robert C. Goldstein and Leslie McDonald. Costumes: Richard Hornung. Editing: Ethan and Joel Coen. Starring: John Torturro (Barton Fink), John Goodman (Charlie Meadows), Judy Davis (Andrey Taylor), Michael Lerner (Jack Lipnick), John Mahoney (W. P. Mayhew). Tony Shalhoub (Ben Geisler), John Polito (Lou Breeze), Steve Buscemi (Chet). Color - 116 min.

A Coen brothers masterpiece, in which they put their forceful and innovative style on gripping display -Ethan acting as producer, screenwriter and unaccredited director, and Joel, as director and also screenwriter-, while demonstrating their acumen as filmmakers in the penultimate era of American cinema, while remaining independent from the traditional Hollywood conventions. The story is a reflection of the Coens' own experiences in the U.S. film industry, being that of a maverick -like them, not having won any Oscars yet in 1991 - and his professional and social problems.

In this sense, the various characters in the film are inspired by the playwright and screenwriter Clifford Odets, and by the novelist William Faulkner -who also worked for a time in Hollywood-, and by a transcript of conversations by the famous producers Louis B. Mayer, Samuel Goldwyn and Harry Cohn (of Columbia).

The film tells the story, therefore, of a young New York playwright, of lowly Jewish origin, who is hired by the Hollywood moguls. The Mecca of the Movies of the '40s does not inspire him –he wants to write for the common folk-, and he undergoes a terrifying fantastical experience that will scar his life as a filmmaker.

The Coen brothers, in their virtuosity as filmmakers -utilizing intricate but expressive camera angles-, create a haunting atmosphere and an unprecedented climax, being awarded for this part-black comedy - part-horror film, the "Palm d'Or " for Best Film at the 1992 Cannes Film Festival, along with awards for Best Director and Best Actor (for the terrific John Turturro).

Without succumbing to the excesses seen in other efforts, Joel Coen is restrained in his use of violence, as he is in his eroticism in a scene that works well through the use of ellipsis. Featuring some robust dialogues and an air of cynicism -typical of these young artists, who have become legends in their own time- this defiant oeuvre manifests influences by Eugène Ionesco as well as by the filmmaker David Lynch and by Stanley Kubrick's film *The Shining* (1980).

Black humor and social criticism are also in evidence in this important and ambitious work, a film that follows its cinematic and intellectual clarity with a conclusion akin to poetic fantasy, as signified by the painting contemplated by Barton Fink in that seedy hotel room in Los Angeles, which ignites the brutish Charlie, his friend and neighbor -and murderer-, played by the comedian John Goodman in an unusual role.

We now arrive, therefore, at a new era in American cinema, which coincides with the economic and structural evolution of the old film industry, which we will analyse in the following chapters.

Chapter 29

THE NEW MECCA OF THE MOVIES

The late sixties had also seen the emergence of so-called non-conformist American cinema, by such filmmakers as Mike Nichols (*The Graduate*, 1967), Arthur Penn (*Alice's Restaurant*, 1969), Dennis Hopper (*Easy Rider*, 1969) and Robert Altman (*MASH*, 1970), and especially –along with the legendary documentary about the rock music festival, *Woodstock* (Michael Wadleigh, 1970) -aptly described by the historian Peter Beskind in *Easy Riders, Raging Bulls*: *The generation that changed Hollywood*.[113] A group of filmmakers who pilloried the American Way of Life, but would eventually be assimilated by the Hollywood industry.

Said change was initiated, therefore, in the early seventies, when 20th Century Fox lost $77 million, Metro-Goldwyn-Mayer $17m, United Artists $45m and Columbia $29m. Universal was the only the major to make a small profit due to the success of *Love Story* (Arthur Hiller, 1970). Moreover, from 1969 to 1971, according to *Variety*, the Hollywood majors would show a combined loss of $600 million.

A decade later, the majors would fall into the hands of businesses extraneous to filmmaking. As the critic Ángel Comas wrote, "in these fourteen years from 1972-1986, the policy of the new Hollywood represented one of the crudest form of realism. First, it followed the trend seen in other industrial sectors, subsequently implementing a dual strategy: the creation of an entertainment conglomerate with diverse activities, and the integration of this conglomerate into an industrial sector that, for all intents and purposes, had nothing to do with filmmaking."

Subsequently, in 1982, Cola Cola bought Columbia Pictures, while MGM -which had merged with United Artists (which, in turn, had been acquired by Transamerica Co., a group of insurance and financial services companies) - was bought by Tracinda Corporation (which also ran a chain of hotels) before moving into the hands of media mogul Ted Turner, owner of CNN. Moreover, Fox was bought by an Australian media mogul, Rupert Murdoch (News Corporation); while Paramount became just another one of the businesses owned by Gulf & Western, a holding company with very diverse interests: from construction to oil, from mining to financial, from tobacco to amusement parks and supermarket chains. Finally, Universal and Warner Bros. were aquired by two major multimedia companies: MCA and Time Warner Communications, respectively; the latter group, which would later incorporate the aforementioned Turner, also included a baseball team (The Pittsburgh Pirates) and the pioneer video game company, Atari.

The motivation behind these structural-financial changes is explained as follows by Ángel Comas: "This different approach by the old multinationals served to reduce their risk exposure. In recent years, it is rare for one of them to have produced a film independently. They limited themselves to joint ventures with other investors, preferably with their producers- who were really partly promoters- usually the most important ones-of the distribution rights, which was their main concern. The producers were usually independent companies, whose mission in life it was to obtain the additional financing required to make a venture viable. Television networks, video production companies, record companies and merchandising companies were among the other types of media companies to invest in films, in addition to the multinationals. Each film constituted a completely autonomous venture, featuring, theoretically, the complete disassociation of the usual three branches (production, distribution and exhibition), naturally, really only ever partly true."[114]

Naturally, every film entailed a veritable plethora of fees, commissions and percentages and the power of the agents and the artists was

113 Barcelona, Anagrama, 2004.

114 Ángel Comas, "Hollywood ha muerto. ¡Viva Hollywood!", in *La Vanguardia*, 10-V-1987, pp. 22-25. Suplemento "Hollywood: 100 años".

now coming into play with the employment of the new star system they had created. All of this, however, had one big advantage: risk exposure was now diversified: potential losses would now be incurred to a relative extent by each individual investor, leading to the scenario that a movie could lose money in theaters, but subsequently be profitable on TV and/or in the video market.

In this sense, the influence of the artistic agents, who controlled Hollywood production through the rates charged by the stars, was very significant. The enormous sums commanded by the biggest stars would result in inflated film budgets. A star like Julia Roberts made $20 million for her role in *Erin Brockovich* (Steven Soderbergh, 2000) -later to win an Adademy Award-, in a production that had a cost a total of $52 million (including the $20m Roberts fee).

We might also mention other big stars of recent years, like Tom Cruise, Sylvester Stallone, Michael Douglas, Arnold Schwarzenegger, Bruce Willis, Brad Pitt, Mel Gibson, Harrison Ford, Tom Hanks and Richard Gere... all of whom have commanded shocking fees for each performance.

The nineties -the current year, 2013, marking the real 100 year anniversary of the birth of Hollywood (the first studio was officially opened in 1913, debuting with the production of Cecil B. De Mille's, *The Squaw Man*)-, would give the restored Mecca of the Movies a new look. The historian Magí Crusells would summarize it as follows: "Hollywood would experience a new industrial boom in the nineties, allying itself with its former enemy, television, supplying its films to the video market and even producing series for the small screen. Thus, *The X-Files* and *The Simpsons* are 20th Century Fox productions, and *ER* and *Friends* those of Warner. The studios are integrated into business conglomerates that are primarily mechanisms for financing projects by independent producers, who take refuge in the prestige of their brands and whose films are distributed worldwide. The proof that Hollywood has become a series of large multinational leisure and culture corporations, which, last year [1998], made a profit of about 6.8 billion dollars, lies in the fact that some studios are foreign-owned by companies that, otherwise, have nothing to do with the production of movies."[115]

Hence, at the end of the decade, the corporate environment occupied by the majors in the revamped Mecca of the Movies was as follows:

THE PRINCIPAL HOLLYWOOD STUDIOS IN 1998

STUDIO	OWNER	NATIONALITY	MARKETSHARE*
Columbia	Sony Corporation	Japan	24,4 %
Disney	Walt Disney Co.	USA	14,3 %
Warner	Time Warner/Turner	USA	10,9 %
Paramount	Viacom	USA	11,8 %
20th Century Fox	News Corporation	Australia	10,4 %
Universal	Seagram	Canada	9,9 %

(*) Referring to U.S. market share only

But, what will the Hollywood of the 21st century bring? Perhaps other historians will be there to witness events and subsequently recount the details for future generations.

ARTHUR PENN (1922-2010)

Penn, born on September 27, 1922, in Philadelphia, was another of the most controversial American filmmakers and one of the pioneers of non-conformist American cinema. A writer and a philosopher, he soon achieved a prominent place on the American stage, significantly developing his ouevre on Broadway, along with his continued work as screenwriter and television director. Summoned by Hollywood in 1957, he would thereafter combine his film career with his stage directing.

He would score a resounding victory in his debut as director with the film *The Left Handed Gun* (1958), starring a prodigious Paul Newman as Billy the Kid. This film caught the attention of the international public and critics, but not that of the U.S., where it was rejected by audiences and at the box offices, with which he had suffered

115 Comp. Magí Crusells, "Hollywood crepuscular", in *Historia y Vida*, núm. 372 (March 1999), pp. 23-33. The table also originates in this essay, included in the dossier "Hollywood: Fábrica de sueños".

a break. In contrast, the next film, *The Miracle Worker* (1961), shot three years later, which he had previously produced for the stage, and also for TV, was a major commercial success. Nevertheless, Penn would return to experiment with a new kind of narrative after another three years with *Mickey One*, (1964). In this film, his perspective had become more critical, he had become more engaged intellectually and politically, and, although he exhibited some signs of having been influenced by Federico Fellini (*Otto e Mezzo*) and Alain Resnais (*L'Année dernière à Marienbad*); his strong personality was still in abundant evidence. *Mickey One,* presented at the Venice Film Festival, baffled audiences and critics, causing the director to declare: "In America there is a kind of fear that drives men to live freely... This forces them to choose a freedom that leads to destruction." Soon after, finding himself harassed by the Hollywood industrial machine, he returned to the fray with his savage and uneven *The Chase* (1965), starring Marlon Brando, Jane Fonda, Robert Redford and Angie Dickinson. But this film's great performance at the box office would restore the confidence of the producers in his ability to produce winners.

Penn, whose psyche was deeply rooted in the identity crisis of American society, was in the process of consolidating his personal aesthetic, achieving an effective and brilliant style with his masterful use of black and white and color. Somewhat cerebral and complex as a filmmaker, his artistic work gave evidence of a somewhat unsettled literary tradition, putting on display the contradictions of a consumer-driven society that was materialistic to the bone, but, paradoxically, found itself unable to abandon all compassion, for example, in *Alice's Restaurant* (1969), in which he offered an unusual perspective of the hippie movement.

Moreover, Arthur Penn's interpretative posture was -like that of his contemporary, Sam Peckinpah-, embodied in violence, which would be a distinctive feature in his work; internally, both in the mise-en-scène as well as in the narrative, as we see in *Little Big Man* (1970); or externally, in the attitude of his characters, the chastised heroes, as seen in *Bonnie and Clyde* (1967). In this regard, he would try to justify himself in a long speech: "We live in a time of violence, our lives passing by as we move about in our society as though through some kind of mysterious contract with violence. I should point out that, when I speak of 'a time of violence,' I do not mean violence in a purely pejorative sense, referring only to the defamatory aspects thereof, but the assault on the senses. Taking a plane, driving a car is a violent experience... So, almost everything we do is an assault on our senses. This is the hallmark of the modern world. America is a country where people realize their ambitions by violent means. We have no tradition of persuasion, ideation or rule of law. We live in a society -he insisted- based on violence. So I see no reason not to make movies about violence."

However, Penn's aggressive and sometimes uneven films -critical of, but always within the capitalist system that produced them-, sometimes went to extreme lengths to make their point, and not without concessions to eroticism and devastating cynicism. This was palpable, especially in *Georgia* (1981), a harrowing portrait of the America of his generation, in which he somehow tried to find the right balance with a perfectly calibrated rythm and the visual richness of his frames. With an irregular and uneven film ouevre (*Night Moves, The Missouri Breaks, Target, Death of Winter*), with clear echoes of Freud, this innovative filmmaker had always maintained a certain originality in his work, a clarity in his directing of actors and an intellectual spirit in accordance with his convictions: "In fact, my character is a pacifist, but there is something that compels me to try to explain the violence, to address it," he said. Somewhat forgotten as a filmmaker, Penn saw life as an eternal struggle for freedom, in which nothing is decided beforehand.

Finally, he would return to Broadway and to work for television, with *The Portrait* (1993), among his other accomplishments. He died on September 28, 2010, in New York, one day after turning 88.

MARTIN SCORSESE

Without a doubt, Martin Scorsese is most controversial director of the new Mecca of the Movies. Born in Flushing (New York, in 1942), a grandson of Sicilian immigrants, he was educat-

ed in New York's popular Little Italy. Interested in rock and roll and a big movie buff, he turned away from a possible religious vocation to pursue film art at the University of New York, where he also served as assistant professor.

There, he would experiment a bit before making his first feature film: the autobiographical *Who's That Knocking at My Door* (1968). In 1970 he collaborated as an editor and assistant director on the famous documentary about the hippies, *Woodstock*, and oversaw a report about the invasion of Cambodia, *Street Scenes*. Subsequently, he established himself in Hollywood to work alongside Roger Corman, who gave him a B film to produce, Boxcar Bertha (1972), in which his psychological make-up was already becoming fairly clear.

With his first major film, *Mean Streets* (1973), a thriller for which he co-authored the screenplay, Scorsese began his ongoing artistic collaboration with actor Robert de Niro, which had its climax in his masterful *Raging Bull* (1980, screenplay by Paul Schrader), on the life of former heavyweight boxing champion Jake La Motta. This film summarizes the contradictions and aesthetics of his earlier work: *Alice Does not Live Here Anymore* (1975), a road movie with substantial Frank Capra and Douglas Sirk influences; and the grim *Taxi Driver* (1976), about a "victim "of the Vietnam War, again in collaboration with Schrader in the script. In the aforementioned *Raging Bull,* Scorsese did some intense psychological soul-searching -while being sharply critical of a decadent society-, evoking the atmosphere of the '40s in a prodigious black and white, even imitating the flous in the style of American cinema at the time. The film also forces the viewer into some serious reflection and gives ample evidence of the filmmaker's deep religious faith, with his final Gospel reference to man being born blind.

Hence, years later, he insisted upon the controversial biblical theme in *The Last Temptation of Christ* (1988), an unorthodox film based on a novel by Nikos Kazantzakis. After having conducted a case study on this project, he took the time to have a personal conversation with the author (Correspondence, 1998-2000). His inner conflicts or chaos had already become evident: "No, we are not forgiven for our sins in church, but in the streets and at home." However, after directing *Kundun* (1997), his ambitious film on Buddhism, he declared himself to be a practicing Catholic; but he also said that felt like "a failed Catholic."

With the same Robert de Niro, Scorsese surprised with his "black" musical *New York, New York* (1977) and his failed *The King of Comedy* (1982), an unusual tribute to Jerry Lewis, who also co-starred in this bitter comedy. He followed with *After Hours* (1985) and the famous *The Color of Money* (1986), which launched Tom Cruise and was the sequel to *The Hustler* (Robert Rossen, 1961), starring Paul Newman, who returned to allow of his fans to re-acquant them-selves with his legendary character 25 years later.

Martin Scorsese has a violent and sometimes exaggerated style, but a very solemn intensity (*Goodfellas*, 1990), which attempts to shock and offend the sensibilities of the viewing public (*Cape Fear*, 1991). At the same time, he doesn't fail to demonstrate his rare genius as a filmmaker: his episode of *New York Stories* (1989) outshines those made by his colleagues Francis Coppola and Woody Allen.

His work should be recognized for his unique mastery of cinematic syntax and scenographic design -he is a master story-teller and knows, like no other, how to set the mood in which to tell that story-, for example, *The Age of Innocence* (1993), based on the romantic novel by Edith Wharton; but he seems, at times, to lack a certain personal- aesthetic balance. Still, Scorsese is a "seeker of God", who contemplates guilt and forgiveness, sin and redemption: themes which return again and again as the main constants in his films. And his new parable on the subject, *Bringing out the Dead* (1999), confirms his mastery as a filmmaker.

Somewhat fascinated by the American Mafia, he has dedicated two other films to this organization: *Casino* (1997) and *Gangs of New York* (2001). For the 100th anniversary of the Seventh Art, he compiled a television episode on American film history and edited a book that gives evidence to his deep knowledge of film.

In 2004, he won the Oscar for Best Director for *The Aviator*, his personal biopic about Howard Hughes, with his usual leading man Leonardo

DiCaprio (*The Departed*, *Shutter Island*), to finally pay an affectionate tribute to the pioneers of silent film -above all to Georges Méliès- with his masterful *Hugo* (2011).

THE AGE OF INNOCENCE

Spanish title: *La edad de la inocencia*. Production: Columbia Pictures (USA, 1993). Producer: Barbara de Fina. Director: Martin Scorsese. Story: based on the novel of the same name by Edith Warthon. Screenplay: Jay Cocks and Martin Scorsese. Photography: Michael Ballhaus. Score: Elmer Berstein. Art decoration: Dante Ferreti. Costumes: Gabriella Pescucci. Editing: Thelma Schoonmaker. Starring: Daniel Day-Lewis (Newland Archer), Michelle Pfeiffer (Countess Ellen Olenska), Winona Ryder (May Welland), Richard E. Grant (Lefferts), Geraldine Chaplin (Mrs. Welland), Michael Gough (Henry Van der Luyden). Color - 135 min.

New York, 1870. Newland Archer, a young lawyer from the American gentry, engaged to a girl of similar status, May Welland, falls for her cousin, the beautiful Countess Ellen Olenska, who has just returned from Europe after a failed marriage. Married to May, he decides, out of respect for the faithful wife and with the agreement of Ellen -also restrained by certain social conventions-, to not pursue their romance.

This is one of the most complete of the controversial Martin Scorsese's works. *The Age of Innocence* is a faithful adaptation of the novel by Edith Wharton -the first woman to win the Pulitzer Prize (1921) - which evokes the end of the Romantic era with great finesse and delivers a profound study of attitudes in turn of the century America. The aesthetic taste of the mise-en-scène -of literary quality at times, including a voiceover (by veteran actress Joanne Woodward) - serves to accurately portray the world it describes, with its dances, banquets, opera and customs.

To this end, the film features elegant costumes by Pescucci Gabriella and striking set decorations by Dante Ferreti, which give the film an extraordinary beauty. Moreover, the cast is of the first order: the extreme sensitivity of Michelle Pfeiffer, who is well supported by Daniel Day-Lewis as her increasingly confident "partner", and the grace of Winona Ryder, a -then- rising star.

The fascination with which the New York aristocracy, the heir to British society, is described -with its heavy doses of Puritanism and hypocrisy-, is not without sharp criticism of a lifestyle where financial interests, protocol and good manners took precedence over feelings and reality.

Influenced, as acknowledged by the director, by William Wyler (*The Heiress*), Max Ophüls (*The Earrings of Madame de ...*) and Luchino Visconti (*The Leopard*), we shall see how the adaptation is evaluated by José María Aresté: "Martin Scorsese has been exquisitely true to the spirit of the novel. From the Italian-American we might have expected more heed to have been paid to his personal demons, taking advantage of a story about repressed feelings. Instead, he has dedicated himself, with great care, to converting what appears to be just a look, a silence, a gesture, a word with no apparent content, into a very expressive moment denoting the psychology of a sometimes hypocritical social group, out to defend, tooth and nail, certain values and appearances."[116]

It is possible to read something in the film that differs from the content or intent of the original novel, as the critic Jorge Collar said: Scorsese's film "puts the emphasis on the feminist perspective when addressing issues such as divorce or the emancipation of women." Nevetheless, the Countess knows she needs to sacrifice herself to save Archer's marriage, dismissing her own romantic passions in order not to shatter her beloved -now married- cousin's illusions. Finally, in the epilogue of this memorable *The Age of Innocence*, years later, in what is now turn of the century Paris, a more mature Newland knows he had had to give her up despite her widowhood. The fate of this great passion - he seems to say- be not to experience it, but rather to suffer it.

Chapter 30

OLIVER STONE. *JFK. FALLING DOWN*

The "rebellious" Oliver Stone is another of the leading directors of the new Mecca of the

116 Ángel Comas, "Hollywood ha muerto. ¡Viva Hollywood!", in *La Vanguardia*, 10-V-1987, pp. 22-25. Suplemento "Hollywood: 100 años".

Movies. With this filmmaker and one of his archtypical films, as well as Joel Schumacher's film, *Falling Down* (1993), we close this historical overview of modern American cinema.

OLIVER STONE

He stands out as one of the most controversial figures of new American cinema. Born in New York (1946), son of a Wall Street broker-dealer, he studied at Yale University, but dropped out of school twice and became a merchant seaman. Settled down in Mexico, where he aspired to be a writer, he started in films as a scriptwriter of hit movies: *Midnight Express*, *Conan the Barbarian*, *Scarface* and *Year of the Dragon*. His first directing job dates back to 1974, when he debuted with *Seizure*.

After a passionate testimony about the tragedy in Central America (*Salvador*, 1985), he triumphed with *Platoon* (1986), which chronicles his personal experiences in the Vietnam War. Despite the two medals he had been awarded, he said: "I went to Vietnam a conservative and came back a liberal". Filmed almost completely in the Philippine jungle, it recounts the odyssey of a young American (Stone himself), who, out of idealism and to escape monotony, has enlisted as a volunteer soldier in a conflict during which he will discover unexpected aspects of human behavior and the moral turpitude of his adversaries. Horror and violence prevail in *Platoon*, perfectly conceived in its images, causing psychological stress to the viewer; a film that would go on to win four Academy Awards. Having collected his award, he said: "I think this award is for the Vietnam veteran and, for the first time, you really understand what happened there."

His following films were also denunciatory: *Wall Street* (1987, which would have a sequel in 2010) about the daily trials and tribulations of a dealer (which seems to contain biographical reminiscences), starring Michael Douglas, who would go on to win the Oscar; and *Talk Radio* (1988), about the drama of a Jewish radio announcer who was murdered by American neo-Nazis. Later, he would return to the subject of Vietnam, in the biography of another veteran, Ron Kovic (starring another Oscar winner, Tom Cruise) and providing Stone with a second dose of personal catharsis. *Born on the Fourth of July* (1989), is more like a propaganda film or television report, complete with slow motion scenes and telephoto lens abuse. But, with this film, Stone managed to capture not only the imagination of the public, but also that of the members of the Academy of Motion Pictures, who again rewarded him with two Oscars.

After failing with *The Doors* (1990), a biography of singer Jim Morrison, Oliver Stone would surprise with another denunciatory film: *JFK* (1991), a stunning perspective of the Kennedy assassination. Based on the famous Garrison Report (Kevin Costner plays the famous attorney), it was the cause of huge controversy in the United States, prompting the U.S. administration at the time to reopen the case. With this in mind, Stone went on to say: "In Vietnam, I realized how deeply the lies and corruption really prevailed in the U.S. government, and the actual extent to which people had been deceived. No wonder the film is being attacked, being discredited, and that its mistakes are being magnified. But it will remain here as testimony and it will make the current generation and future ones wonder, and it will serve them as a reference." Straddling the fence between historical evocation and documentary reconstitution, this young artist, who is a master of the mise-en-scène, demonstrated with his *JFK* that he truly knows how to make a good film.

Oliver Stone's unrestrained exhibitions of violence and stark eroticism (*Natural Born Killers*), tended to diminish the flavour and artistic rigor of his stories. And his direct and passionate style -influenced by the rise of *cinéma-verité*-, both critical and blunt, is at times clear and eloquent but, at others, overstated. In the last decade of the twentieth century, he began work as a producer (*South Central*, about the gang wars in Los Angeles; *The Joy Luck Club*, about the Chinese-American community) and would release his third film about the Vietnam war: *Heaven and Earth* (1993), based on two autobiographical books by a Vietnamese woman, something that traumatized him as a filmmaker.

In the new millenium, he seems to have evolved ideologically (*Alexander*, *World Trade Center*) toward a posture in defence of certain American government policies.

JFK

Spanish title: *J.F.K.: Caso abierto*. Production: Ixtlan Corporation & A. Kitman Ho, for Warner Bros. (USA, 1991). Director: Oliver Stone. Story: Based on the books *On the Trial of the Assassins*, by Jim Garrison, and *Crossfire: The Plot to Kill Kennedy*, by Jim Marrs. Screenplay: Oliver Stone and Zachary Sklar. Photography: Robert Richardson. Score: John Williams. Editing: Joe Hutshing and Pietro Scalia. Starring: Kevin Costner (Jim Garrison), Tommy Lee Jones (Clay Shaw), Laurie Metcalf (Susie Cox), Gary Oldman (Lee Harvey Oswald), Jay O. Sanders (Lou Ivon), Sissy Spacek (Liz Garrison), Jose Pesci (David Ferrie), Bryan Doley-Murray (Jack Ruby), Jim Garrison (Juez Earl Warren). Color/Black and White -189 min.

Stunning pictures introduce the Garrison Report (based on his book *On the Trail of the Assassins*) and other familiar texts, about a possible government conspiracy to assassinate President John Fitzgerald Kennedy, in which are implicated the Mafia, the FBI and the CIA as well as anti-Castro Cuban exiles along with some military men.

To construct the film, Stone combines news stories of the day with reconstructed documentaries and a fictional story. "Kennedy was killed by various members of the U.S. government -claims its controversial director-, for opposing the Cold War and for refusing to send combat troops to Vietnam."

A masterful and powerful film by Oscar winner Oliver Stone - (*Platoon* and *Born on the Fourth of July*, both on the Vietnam War; he would then complete his trilogy with *Heaven and Earth*); -which attempts to demonstrate, contrary to the Warren Report, the validity of the conclusions drawn by -and rejected by the U.S. Justice Department- New Orleans Attorney General Jim Garrison, splendidly played by superstar (and also director) Kevin Costner. "I'm not saying -Stone continued-, that this was exactly how it happened, or that it was this or that ... I pieced together, as I think any good detective would, all the evidence as it has been presented, then I constructed a mosaic representing the totality of the events and circumstances and I have also come to certain conclusions on my own. But I present this only as mere speculation, not as a definitive conclusion."

Stone's vivid evocation of a time of conflict and his recreation of the atmosphere -at times overly unsavoury-, and of the character types, is remarkable. Therein, in addition to the dynamic and tremendously analytical editing, and the score by the famous John Williams, lies the success of this film, which would receive eight Oscar nominations. Such famous actors as Jack Lemmon, Walter Matthau and Donald Sutherland all agreed to co-star in the film out of solidarity with John F. Kennedy.

For the young target audience, *JFK* possesses a power of persuasion, not so much because of the credibility of its proffered argument- in the United States the premiere of the film caused a major controversy, with 59% of those polled believing in the veracity of the allegations-, but because of the enormous power of its images. Whether it be fiction or historical truth, the fact remains that, with his film, Stone brought to the fore a case that had officially been closed; the blame had been loaded onto the back of Lee Harvey Oswald and the whole issue had been buried along with him. However, the assassination of November 22, 1963 is evoked in a manner not befitting the national tragedy the event represents. Neither does Oliver Stone prevent the slide into demagoguery -especially in the final speech of the protagonist that successfully provokes an emotional response in the viewer, and the elegant phrase of the late president of the "New Frontier": "Ask not what your country can do for you, ask what you can do for your country"-, or some simplistic moral dualism, including references to the gay community, night club and all, and images of the Kennedy autopsy that are somewhat unpleasant, to say the least.

All in all, Stone used Attorney General Jim Garrison as a paradigm of "at least twelve independent researchers -a bit like Frank Capra characters. Garrison -so said Stone- functions as a metaphor... with the role of convincing the jury that there had been more than three shots fired, and proving that Oswald had not been some lone, crazy communist, but that he had perpetrated this act in collusion with others, and that he had indeed actually been a double agent."

Ultimately, *JFK* is a denunciatory political film that not only led to much discussion, but that led the U.S. government at the time to reopen the case -officially sealed until 2029-. However, the Academy of Motion Pictures only awarded it two Oscars -for Best Editing and Best Photography-, even though it was a key film in American cinema in the nineties. Subsequently, Oliver Stone would persist with *Nixon* (1995), another chronicle corresponding to a period in American politics, and, more recently, with *W* (2008).

FALLING DOWN

Spanish title: *Un día de furia*. Production: Regency Enterprises-Alcor Films, for Warner Bros. (USA, 1993). Producer: Arnold Kopelson. Director: Joel Schumacher. Screenplay: Ebbe Roe Smith. Photography: Andrzejtkowiak Bar. Score: James Newton Howard. Art decoration: Barbara Ling. Editing: Paul Hirsch. Starring: Michael Douglas (D-Fens), Robert Duvall (Prendergast), Barbara Hershey (Beth), Rachel Ticotin (Sandra), Tuesday Weld (Mrs. Prendergast). Color - 112 min.

D-Fens, a former Defense Department official finds himself in a deep emotional crisis; motivated by a series of violent altercations, he takes a "decisive step forward," transforming him -against his own wishes- into a dangerous psychopath, leading him even to commit homicide. At the same time, an experienced LAPD sergeant- retiring precisely that same day of the fateful traffic jam- feels compelled to resolve this sad and dramatic case.

This is a controversial and impressive film by costume designer, producer and screenwriter Joel Schumacher (New York, 1939), a filmmaker who debuted as director with *The Incredible Shrinking Woman* (1981) and later specialized in thrillers like *Flatliners* (1990) and *The Client* (1994), then going on to direct the two *Batman* sequels.

Falling Down is an original film, featuring good narrative rhythm, and brilliantly shot on location in Los Angeles. The stark realism imparted by this film is in large part due to the splendid interpretation of their respective characters by the famous son of Kirk Douglas and the veteran Robert Duvall, not only earning it critical accolades, but placing it head and shoulders above the average commercial American movie. The study of mentalities, together with the portrayal of the minorities and the ghettos of major American cities provided by this film, is truly compelling, especially for the Western viewer who has walked the streets of these suburbs.

Although *Falling Down* contains heavy doses of violence, it is never gratuitous and the actions by the protagonist are clearly met with condemnation; even so, the figure is treated with humanity and understanding, as any person under the stress of modern life might potentially be driven to similar acts. The protagonists' home and family life is also handled with aplomb, with witty sentimental touches, but not devoid of forceful language.

But let us see what the director himself says about the controversy his film sparked in the United States: "What happened is that the film struck a chord in American society. It became a kind of mirror reflecting our hypocrisy and our own prejudices. So I think this film affects people in many- and in such different ways. It exposes, in my opinion, the small grievances we all have against the unfamiliar or different. In fact, the successive weapons D-Fens uses -going from his bare hands to a bazooka- are (another) metaphor, that violence begets violence (...). Do not forget that everyone, absolutely everyone, is the worse for wear at the end of *Falling Down*, and no one more so than the white Anglo-Saxon, Protestant (WASP) middle class fellow played by Michael Douglas."

Certainly, *Falling Down* is a metaphor for our times, the daily nightmare, not just a snapshot of a psychopath -with an added measure of cynicism by the authors at a social level, although avoiding the simplistic moral dualism-, but a work that calls into question certain aspects of the current American Way of Life. All this provokes critical reflection by the viewer who is certainly not indifferent to these social problems. It is an honest and representational thriller, which closes, with gold lettering, our review of the History of American Cinema.

BIBLIOGRAPHY

ALSINA THEVENET, H.; COMA, J.; GUARNER, J. L.: *Historia del cine americano*, Barcelona, Laertes, 1993, 3 vols.

ARVIDSON GRIFFITH, L.: *When the Movies Were Young*, New York, E. P. Dutton, 1965.

ARTIS, P.: *Histoire du cinéma américain*, Paris, C. Halluin, 1947.

AUGROS, J.: *El dinero de Hollywood. Financiación, producción, distribución y nuevos mercados*, Barcelona, Paidós, 2000.

BALIO, T.: *The American Film Industry*, Wisconsin, University of Wisconsin Press, 1976.

BELLOUR, R.: *Le cinéma américain. Analyses de films*, Paris, Flammarion, 1981.

BESKIND, P.: *Moteros tranquilos, toros salvajes. La generación que cambió Hollywood*, Barcelona, Anagrama, 2004.

BLACK, G. D. : *Hollywood censurado*, Madrid, Akal, 2012 (2ª ed.).

BORDWELL, D.; STAIGER, J.; THOMPSON, K.: *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Barcelona, Paidós, 1997 (ed. original: *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*, London, Routledge, 1985).

BOURGET, J. L.: *Le cinéma américain, 1895-1980*, Paris, PUF, 1983.

BROWNE, N. (ed.): *Refiguring American Film Genres: Theory and History*, Berkeley, University of California Press, 1998.

BROWNLOW, K.: *The Parade's Gone By...*, Berkeley, University of California Press, 1975.

BRUNETTA, J. P. (dir.): *Historia mundial del cine, I: Estados Unidos*, Madrid, Akal, 2011-2012, 2 vols.

CAPARRÓS LERA, J. M.: *Breve historia del cine americano*, Barcelona, Littera, 2002.

CENDRARS, B.: *Hollywood, la Meca del Cine*, Barcelona, Parsifal, 1989.

CURRAN, D.: *Guide to American Cinema, 1965-1995*, Westport, Greenwood Press, 1998.

DAVIS, Ph.; NEVE, B. (eds.): *Cinema, Politics and Society in America*, Manchester, Manchester University Press, 1981.

DAVIS, R. L.: *The Glamour Factory. Los grandes estudios de Hollywood*, Barcelona, Casiopea, 2001.

DYER, R.: *Las estrellas cinematográficas. Historia, ideología, estética*, Barcelona, Paidós, 2001.

EVERSON, W.: *American Silent Film*, New York, Oxford University Press, 1978.

FINLER, J. W.: *Historia de Hollywood*, Barcelona, Robinbook, 2006 (ed. original: *The Hollywood Story*, London, Octopus, 1988).

FORD, Ch.: *Hollywood Story*, Paris, Jeune Parque, 1968.

GOMERY, D.: *Hollywood: el sistema de estudios*, Madrid, Verdoux, 1991 (ed. original: *The Hollywood Studio System*, New York, Macmillan, 1986).

HIGHAM, Ch.: *The Art of American Film*, New York, Anchor Books, 1974.

HILLIER, J.: *The New Hollywood*, London, Studio Vista. 1993.

JACOBS, L.: *La azarosa historia del cine americano*, Barcelona, Lumen, 1971-72, 2 vols. (ed. original: *The Rise of the American Film: A Critical History*, New York, Teachers College Press, 1968).

JOWETT, G.: *Film: The Democratic Art*, Boston, Little, Brown and Co., 1976.

KINDEM, G.: *The American Movie Industry: The Business of Motion Pictures*, Carbondale, University Southern of Illinois, 1982.

KING, G.: *Spectacular Narratives: Hollywood in the Age of the Blockbuster*, London-New York, I. B. Tauris & Co. Ltd., 2001.

KOSZARSKI, R.: *Hollywood Directors, I: 1914-1940. II: 1941-1970*, New York, Oxford University Press, 1976-77.

LABORDA, L.: *La historia en el cine norteamericano. La ficción cinematográfica como (re)creación e interpretación del pasado*, Lleida, Milenio, 2010.

LASTRA, J.: *Sound Technology and the American Cinema: Perception, Representation, Modernity*, New York, Columbia University Press, 2000.

LEV, P.: *American Films of the 70s: Conflicting Visions*, Austin, University of Texas Press, 2000.

LEVY, E.: *Cinema of Outsiders. The Rise of American Independent Film*, New York, New York University Press, 1999.

LINDSAY, V.: *The Art of Moving Picture*, New York, Macmillan, 1915.

MADSEN, A.: *The New Hollywood*, New York, Crowell, 1975.

MASSEY, A.: *Hollywood Beyond the Screen: Design and Material Culture*, Oxford, Berg, 2000.

MAST, G.: *The Movies in Our Midst. Documents in the Cultural History of Film in America*, Chicago, Chicago University Press, 1982.

MEDVED, M.: *Hollywood vs. America*, New York, Harper-Collins Publishers, 1992.

MINTZ, S.; ROBERTS, S. (eds.) *Hollywood's America: United States History through its Films*, New York: St. James, 1993.

MONACO, J.: *American Film Now: The People, the Power, the Money, the Movies*, New York, Oxford University Press, 1979.

MUSSER, Ch.; BOWSER, E.; KOSZARSKI, R.: *History of the American Cinema*, New York, Scribner's Sons, 1990, 3 vols.

NACACHE, J.: *El cine de Hollywood*, Madrid, Acento, 1997.

NIGRA, F.: *Hollywood y la historia de los Estados Unidos. La fórmula estadounidense para contar el pasado*, Buenos Aires, Imago Mundo, 2012.

NEALE, S.; SMITH, M. (eds.): *Contemporary Hollywood Cinema*, London-New York, Routledge, 1998.

O'CONNOR, J.; JACKSON, M. (eds.): *American History/American Film. Interpreting the Hollywood Image*, New York, Frederick Ungar, 1988.

O'LEARY, L.: *The Silent Film*, London, Studio Vista, 1965.

PARISH, J. R.; PITTS, M. R.: *Film Directors: A Guide to Their American Films*, Metuchen, Scarecrow Press, 1974.

PRATT, G.: *Spellbound in Darkness*, Rochester, University of Rochester, 1966.

RAMSAYE, T.: *A Million and One Nights. A History of the Motion Picture*, New York, Cass-Simon & Schuster, 1964.

REED, J. W.: *American Scenarios: the Uses of Film Genre*, Hanover, Wesleyan University Press, 1989.

RIAMBAU, E.: *Hollywood en la era digital. De "Jurassic Park" a "Avatar"*, Madrid, Cátedra, 2011.

ROBB, D. L.: *Operación Hollywood. La censura del Pentágono*, Barcelona, Océano, 2006.

RODRÍGUEZ, E.; TEJERO, J. (coords.): *Diccionario de películas del cine norteamericano. Antología crítica*, Madrid, T&B, 2002.

ROFFMAN, P.; PURDY, J.: *The Hollywood Social Problem Film. Madness, Despair and Politics from Depression to the Fifties*, Bloomington, Indiana University Press, 1981.

ROLLINS, P. C. (ed.): *Hollywood: el cine como fuente histórica. La cinematografía en el contexto social, político y cultural*, Buenos Aires, Fraterna, 1987.

RYAN, M.; KELLNER, D.: *Camera Politica. The Politics & Ideology of Contemporary Hollywood Film*, Bloomington, Indiana University Press, 1988.

SAADA, N. (comp.): *El cine americano actual*, Madrid, JC Clementine, 1997.

SARRIS, A.: *El cine norteamericano. Directores y direcciones: 1929-1968*, México, Diana, 1970.

SKLAR, R.: *Movie-Made in America*, New York, Random House, 1975.

STAPLES, D. E. (ed.): *Antología del cine norteamericano*, Buenos Aires, Marymar, 1976.

TAVERNIER, B.; COURSODON, J.-P. *50 años de cine norteamericano*, Madrid, Akal, 2010, 2 vols. (2ª ed.).

TOPLIN, R. B.: *Reel History. In Defense of Hollywood*, Kansas City, University Press of Kansas, 2002.

TORRES, A. M.: *El cine norteamericano en 130 películas*, Madrid, Alianza, 2000 (2ª ed.).

WASKO, J.: *Movies and Memory. Financing the American Film Industry*, Norwood, Ablex Publishing Co., 1982.

WENDEN, D. J.: *The Birth of the Movies*, London, MacDonald, 1974.

WHISSEN, Th.: *Guide to American Cinema, 1930-1965*, Westport, Greenwood Press, 1998.

TÍTULOS PUBLICADOS

Diné: La historia de los indios Apaches

8 Speches of Obama
8 discursos de Obama

Antàrtida: La vida al límit

Historia crítica del cinema norteamericano
A Critical History of American Cinema

FUNDACIÓ
Institut d'Estudis Nord-americans